Ausführliche theoretisch-practische ANWEISUNG zum PIANO-FORTE-SPIEL,

vom ersten Elementar-Unterrichte an, bis zur vollkommensten Ausbildung;

verfaßt und

Sr. Majestät dem Kaiser von Russland

NICOLAUS I.

in tiefester Unterthänigkeit zugeeignet

von

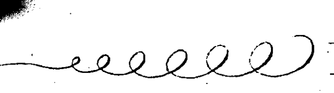
J. N. HUMMEL,

großherzoglich sächsischen Hofkapellmeister, Ritter der königl. französischen Ehrenlegion, Mitglied mehrerer akademischer Gesellschaften.

Mit Privilegien.

Zweite Auflage.

Eigenthum des Verlegers.



Eingetragen in das Archiv



der Musikalienhändler

Wien, bei Tobias Haslinger,

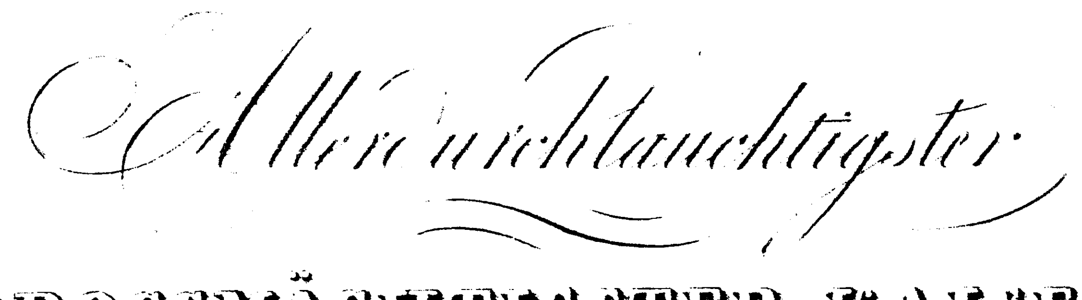
k. k. Hof- und privil. Kunst- und Musikalienhändler.

London, bei Boosey & Co.

Paris, bei A. Farrenc.

(No. 5201.)


Unter dem allerhöchften
SCHUTZE
der kaiserl. königl. oesterreichischen
GESETZE,
und mit den allerhöchften, höchsten, und hohen
PRIVILEGIEN
von
BAYERN.
d.d.26 November 1826.
PREUSSEN.
d.d.29.July 1826.
WÜRTEMBERG.
dd.19.Novbr.1826.
HANNOVER.
d.d.23 Januar 182
SACHSEN.
d.d.18.Januar 1828.
DARMSTADT.
d.d.13.Septbr. 1826.
BAADEN.
d.d.1.Decbr. 1826.
CHURHESSEN.
d.d.24.October 182
BRAUNSCHWEIG.
d.d.30.Octbr.1826.
FRANKFURT.
d.d.20.Febr.1827.



GROSSMÄCHTIGSTER KAISER,



Die Musik hat unter den schönen Künsten den bedeutendsten und ehrenvollsten Platz eingenommen, indem sie, einen wesentlichen Antheil an der Erziehung behauptend, durch ihren Einfluss auf Gefühl und Geschmack die moralisch-ästhetische Bildung befördert.

Unter den Werkzeugen ihrer Ausbildung ist in neuern Zeiten das Pianoforte für beide Geschlechter das gemein brauchbarste geworden; Lehrbücher für dieses Instrument sind zwar seit C.Ph.E. Bach's Vorgang und Muster in grosser Anzahl erschienen, allein mit Ausnahme einiger weniger, möchten sie mehr als Auszüge zu betrachten sein, worin das schon früher Gesagte, zum Theil nur mit andern Worten und Formen, in der Kürze wiederholt wurde, ohne dass dabei an Verbesserung und Fortschreitung viel gedacht und auf den erweiterten Umfang des Instruments besondere Rücksicht genommen worden wäre; dergestalt; dass bis jetzt viele Dinge zweifelhaft und unberichtigt geblieben sind.

Vieljährige Erfahrungen im Unterricht, anderseits der Wunsch, diese Mängel möglichst zu beseitigen und etwas Vollständigeres zu liefern, besonders aber die Ermuthigung einer erhabenen kunstübenden Kennerinn, IHRO MAJESTÄT Erlauchten Kaiserlichen Schwester MARIE PAULOWNA, Grossherzoginn zu Sachsen, W. E., welche von meiner Lehrart selbstthätige Kenntniss zu nehmen geruhte, haben mich veranlasst, diese ausführliche Anweisung zu schreiben.

Weniger dabei an einen beschränkten Umfang denkend, als vielmehr auf ein Werk ausgehend, das unserm Zeitalter angemessen, und nicht allein den Lernenden, sondern zugleich auch vielen Lehrenden von Nutzen sein könnte, war ich bemüht, das Ganze auf einen höhern Standpunkt zu stellen.

EW. KAISERLICHEN MAJESTÄT stete Geneigtheit, den Verbesserungen und Fortschritten in jedem Fache der Erkenntniss HÖCHST IHREN ermunternden Beifall und förderliche Theilnahme zu schenken; geruhte auch mein Unternehmen einer besondern Aufmerksamkeit zu würdigen, und mir huldreichst zu erlauben, diesem Werke HÖCHST IHREN ERHABENEN NAMEN voranstellen zu dürfen.

Indem ich nun das Glück dieser höchsten Vergünstigung mir anzueignen hierdurch mich erkühne, hege ich keinen andern Wunsch, als den, dass meine Arbeit dieser Auszeichnung würdig erscheinen, und EW. MAJESTÄT beifälliger Genehmigung sich abermals erfreuen möge.

In tiefster unverbrüchlichster Ehrfurcht und Verehrung ersterbe,



allerunterthänigster

J. N. Hummel.

Inhalt.

DRITTER THEIL.

ERSTER ABSCHNITT.

ZWEITER ABSCHNITT.



Vorrede.

Das Pianoforte ist jetzt unter allen Instrumenten das gebräuchliste, und dies mit Recht: denn nicht nur, dass man auf ihm alle Fülle der Harmonie, auch der in mehrern Stimmen regelmässig ausgearbeiteten, leicht erlangen kann: nicht nur, dass sich auf ihm jede Art der Musik überhaupt, bis auf einen gewissen Grad genügend vortragen lässt, so dass es nicht nur als Instrument für sich, sondern auch als Repräsentant Aller zusammen, betrachtet und behandelt werden kann: nicht nur, dass es eben deshalb auch der ausreichendste, angemessenste und bequemste Begleiter, wie für den Gesang, so für andere Instrumente ist: so ist es und sein Spiel auch am wenigsten geeignet, auf die Gesundheit, selbst den schwächsten Körpers, nachtheilig einzuwirken; anderer Inconvenienzen, die bei andern Instrumenten mehr oder weniger stattfinden, bei ihm aber keineswegs, nicht zu gedenken.

Diese Vorzüge, und auch der bedeutende Umfang, den dieses Instrument seit etwa zwanzig Jahren erhalten hat, haben wohl besonders dazu beigetragen, dass es so allgemein und überall eingeführt, und auch ein so hoher Grad von Kunstfertigkeit darauf von Vielen erlangt worden ist.

Durch diese Fortschritte hat nun auch die Schreibart für dieses Instrument nach und nach eine ganz andere Richtung und Gestalt angenommen, und die sehr vermehrten, sehr gesteigerten Schwierigkeiten, die man zu besiegen gestrebt, haben bei manchen früher aufgestellten Lehrgrundsätzen, besonders auch im Fingersatze, eine bedeutende Veränderung nöthig gemacht.

Durch viele Freunde und Lehrer des Pianofortespiels aufgefordert, habe ich versucht, ein für die jetzige, neueingetretene Epoche dieses Instruments zweckmässiges Lehrbuch zu schreiben.

Wenn ich nun dem Publikum hiermit dies Lehrbuch, als eine Anleitung zum Klavierspielen, übergebe, so geschieht es nicht aus Eitelkeit, sondern einzig, um das Zutrauen zu ehren, das man meiner Liebe zur Kunst geschenkt hat, und aus dem Bestreben, vielleicht dadurch nützlich zu werden.

Es war dabei gleich Anfangs weniger meine Absicht, ein Lehrbuch bloss, oder auch nur zunächst, für diejenigen zu schreiben, die nur überhaupt, und vornehmlich auf die b e q u e m s t e und k ü r z e s t e Art, l e i d l i c h Klavierspielen lernen wollen, als hauptsächlich für solche, die nebst den praktischen auch die damit verbundenen theoretischen Kenntnisse und Fertigkeiten sich zu eigen zu machen und sich zu g r ü n d l i c h e n Spielern zu bilden die Absicht haben.

Auch erwarte man nicht, dass ich strebe, überall n e u, o r i g i n e l l, und g e l e h r t zu sein: im Gegentheil: ich habe alles das Gute und Nützliche, was verständige Männer, nach reiflicher Überlegung und langer Erfahrung, seit mehr als einem halben Jahrhundert hierüber geschrieben, soviel als möglich beizubehalten oder doch zu benutzen gesucht, und nur das hinzugefügt, was ich für die jetzige Spiel- und Schreibart zweckmässiger und passend fand, oder im umgekehrten Falle das weggelassen, was mir nunmehr überflüssig zu sein schien.

Übrigens habe ich gesucht eine möglichst stufenweis-fortschreitende Ordnung zu beobachten, manches bisher zweifelhaft Gebliebene festzustellen, im Vortrage durch Worte möglichst kurz und deutlich zu sein, und nirgends an hinreichenden praktischen Beispielen fehlen zu lassen.

Sollte es mir gelingen, durch dieses Lehrbuch, nicht allein der Gegenwart, sondern auch der Zukunft zu nützen, so werde ich es als die schönste Belohnung meiner Bemühung ansehen.

W e i m a r, im December 1827.

J. N. H u m m e l.



Zusatz bei der zweyten Ausgabe.

Es ist diesem Werke eine, weit über meine Erwartung reichende, günstige Aufnahme und weite Verbreitung geschenkt worden. Ich fühle mich dafür nicht nur zu lebhaftem Danke, sondern auch zu sorgfältiger Bemühung verpflichtet, für Verbesserung des Buchs in der neuen, nöthig gewordenen Ausgabe zu thun, was ich vermag und was ohne eine gänzliche Umgestaltung desselben möglich schien. Über diese Verbesserungen gebe ich hier kürzlich Rechenschaft.

In den Notenbeispielen ist Weniges, und nichts von so viel Bedeutung verändert worden, dass es nöthig wäre, es im Einzelnen anzuführen. Beträchtlicher sind die Veränderungen des Textes. Hier ist möglichst Sorge getragen worden: 1, für Verbesserung der Sprache übeshaupt; 2, für genauere Bestimmung der Begriffe und der sie bezeichnenden Worte; 3, für manche, zwar kurze, doch, wie mir scheint, nicht unbedeutende Zusätze. Dieses dreies gilt vom ganzen Werke. Aber grössere und wesentlichere Abänderungen hat, ausser dem, der dritte Theil erhalten, so dass mehrere, und die für den schriftlichen Vortrag schwierigsten Kapitel entweder gänzlich um- oder grossentheils neu ausgearbeitet worden sind. Jenes ist vornehmlich der Fall mit den Kapiteln vom Vortrag überhaupt, vom schönen Vortrag und Ausdruck besonders: dies — mit dem Kapitel vom freien Phantasiren.

J. N. Hummel.



Da von der Beschaffenheit des Grundunterrichts Alles abhängt, was darauf gebauet werden soll: so haben Ältern bei der Wahl eines Lehrers weniger auf die Wohlfeilheit des Unterrichts, als hauptsächlich darauf zu sehen, dass der Lehrer:

1.) ein Mann von gründlichen Kenntnissen sei, der selbst guten Unterricht genossen hat; weil die im Anfang durch Vernachlässigung entstandenen übeln Angewohnheiten später sehr schwer, oft gar nicht mehr abzugewöhnen sind;

2.) dass seine Lehrmethode bestimmt und fasslich sei, er die Kinder liebreich, mit Geduld behandle, und Strenge nun eintreten lasse, wenn sie nothwendig wird;

3.) dass er auch sonst von einem Wesen sei, welches die Jugend nicht von sich entfernt, sondern mehr zu sich einladet; sie ermuntert und ihre Lust zum lernen stärkt. —

Leider sind Ältern oft so eitel, zu verlangen, dass ihre Kinder schon nach kaum begonnenem Unterricht allerlei Stückchen spielen sollen, um dadurch Aufsehen zu erregen, bedenken aber nicht, dass dies nichts fruchtet, sondern schadet — schon dadurch, dass es einem gründlichen Elementar-Unterrichte die kostbare Zeit raubt, die zur Befestigung der Anfangsgründe so nöthig ist, ohne welche nichts Geordnetes und Gediegenes erreicht werden kann. Hat aber der Schüler schon eine gewisse Stufe der Ausbildung erreicht, so rathe ich selbst, ihn zuweilen vor einigen Personen spielen zu lassen; denn es spornt seinen Fleiss, und giebt ihm Muth und Sicherheit.

Jeder Anfänger bedarf wenigstens für das erste halbe Jahr, und wo möglich für ein ganzes Jahr täglich einer Stunde Unterrichts weil der Schüler noch unfähig ist, sich selbst helfen zu können: bleibt er aber sich zu lange überlassen, so ist zu befürchten, dass er durch Aneignung übler Gewohnheiten sich schade. Viele im Fortschreiten begriffene Spieler sind der irrigen Meinung, man müsse täglich sechs bis sieben Stunden spielen, um zum Ziele zu gelangen: ich kann jedoch versichern, dass ein regelmässiges, tägliches, aufmerksames Studium von höchstens drei Stunden zureichend ist; denn jede längere Übung stumpft den Geist ab, bewirkt ein mehr maschienenmässiges, als beseeltes Spiel, und hat für den Spieler meist den Nachtheil, dass, wenn er einmal ein so anhaltendes Exercitium entbehren muss, es ihn hindert, soll er plötzlich etwas vortragen, ohne sich erst einige Tage vorher wieder eingeübt zu haben. — Ich bin der Meinung, dass man, im Allgemeinen, Mädchen nicht vor dem siebenten, und Knaben nicht vor dem achten Jahre Musik lehren soll, es wäre denn, dass sie sich durch ein ganz ausgezeichnetes Talent und eine daraus entstehende besondere Neigung von selbst dazu hingezogen fühlten; denn in zu zartem Alter besitzen Kinder noch zu wenig Denkkraft, und bekommen oft schon Überdruss am Studium, ehe sie nur zur Einsicht seines Zwecks gelangt sind.

Für den Lehrer will ich hier nur noch bemerken:

1.) dass er an Allem, wodurch der Schüler sein Fortschreiten in der Kunst beweiset, lebhaften Antheil zeigen soll;

2.) *dass er dem Schüler keine üblen Angewohnheiten zulasse;*

3.) *dass er ihn, sobald er die nöthigsten Vorkenntnisse inne hat, nicht fortwährend mit dem etwas trocknen Exempelwesen beschäftige, sondern auch zuweilen gefällige, für das Pianoforte zu diesem Zweck eigens gesetzte Kleinigkeiten mit einmische,*) damit die Lust und Lernbegierde des Zöglings von Zeit zu Zeit gesteigert werde. (Die Gewohnheit mancher Lehrer, die Anfänger gleich mit schwierigen Stücken zu plagen, taugt durchaus nichts.)*

4.) *gewöhne der Lehrer den Schüler bei Zeiten, die Augen auf die Noten zu richten, und die Tasten nur durch das Gefühl der Finger, nach ihrer Entfernung von einander, aufzufinden. Da es bei vielen Schülern, besonders Kindern, der Fall ist, dass sie anfänglich gern auswendig zu spielen versuchen, wodurch sie nie zu einer Fertigkeit im Notenlesen gelangen: so fahre er, sobald er bemerkt, dass der Schüler das Stück, welches er eben lernt, zu sehr ins Gedächtniss fasst, damit nicht länger fort, sondern gebe ihm etwas Neues, damit er sich gezwungen sehe, nach Noten und nicht nach dem Gehör zu spielen.*

5.) *lasse er die Schüler nie zu geschwind spielen; denn dies ist der erste Schritt zu einem undeutlichen, unreinen Spiel.*

6.) *suche er dem Schüler gleich vom Anfange einen richtigen, deutlichen Anschlag und strenge gleichmässige Beobachtung des Zeitmasses* (Tempo) *anzueignen.*

7.) *soll der Lehrer, soviel als möglich, auf reine Stimmung des Instrumentes sehen, damit das Gehör des Schülers nicht verdorben, sondern vielmehr geschärft und verfeinert werde.*

Will er überhaupt gute Fortschritte an seinem Schüler bemerken, so zeige er ihm einen heitern Antheil, behandle ihn mit Freundlichkeit und Geduld, und übertreibe ihn nicht; sei aber dennoch genau in seinem Unterricht. Auch halte er ihn schon Anfangs an, die Finger nicht länger oder kürzer auf den Tasten liegen zu lassen, als es nöthig ist, gebundene Noten anzuhalten und die kurzen leicht abzustossen, damit der Schüler Hand und Finger in die Gewalt bekomme, und sich kein lahmes, schwerfälliges Spiel angewöhne. Eben so halte er ihn gleich anfänglich zum Takt an, und gewöhne ihn, selbst mit zu zählen; er zeige ihm, wie er die Stelle spielen soll; lasse sie ihn langsam nachahmen und so lange üben, bis er sie vollkommen richtig vortragen kann.

Durch diese Methode wird der Zögling das, was er ausführt, auch gut ausführen, und in der Folge die besten Früchte davon tragen.

Der Verfasser.

*) *Siehe die Auswahl solcher Kompozizionen im Zusatz-Kapitel am Schlusse des ersten Theils.*


Erster
THEIL.



ERSTER ABSCHNITT.

Elementar-Unterricht.

Erstes Kapitel.

Vom Sitze am Klavier.

§ 1.

Der Schüler sitzt mitten am Klavier, eine Spanne, oder sechs bis zehn Zoll weit davon entfernt, je nachdem er erwachsen ist, kürzere oder längere Arme hat, damit die rechte Hand die höchsten, und die linke die tiefsten Tasten bequem erreichen kann, ohne die Stellung des Körpers zu verändern.

§ 2.

Der Sitz muss, weder zu hoch, noch zu niedrig, so beschaffen sein, dass beide Hände zwangsfrei, und gleichsam natürlich, auf den Tasten ruhen. Kindern unterstütze man die Füsse, damit sie eine feste und ruhige Haltung bekommen.

Zweites Kapitel.

Von der Haltung des Körpers, der Arme, der Hände, und der Finger.

Hierauf muss gleich anfänglich besondere Rücksicht genommen werden, weil jede Vernachlässigung die nachtheiligsten, selten ganz zu verbessernden, Folgen nach sich zieht, und nicht nur der Anstand, sondern auch Leichtigkeit, Rundung, Ausdruck und Kraft des Spiels nothwendig dabey leiden.

§ 1.

Die Haltung des Körpers sei gerade, weder vorwärts, noch zur Seite gebogen, und die der Elbogen ein wenig gegen den Leib gewendet, ohne sie demselben anzuschmiegen.

§ 2.

Die Muskeln der Arme und Hände müssen, frei von Anstrengung, nur soviel Spannkraft annehmen, dass sie die Hände, und diese die Finger ohne Schlaffheit zu tragen vermögen.

§ 3.

Die Hände halte man ein wenig gerundet, und (wie die Füsse) etwas auswärts, jedoch frei und ungezwungen; denn hierdurch wird besonders auch der Gebrauch des Daumens auf den Obertasten sehr erleichtert. Ihre Lage darf weder höher, noch niedriger sein, als nöthig ist, die Vorderglieder der Finger zu beugen, um die Taste mittelst des Ballens vom Finger anzuschlagen, so dass der Daumen mit dem fünften Finger eine horizontale Linie auf der Klaviatur bildet.

Das platte Auflegen der Finger und gleichsam das Einbohren in die Taste, bei herabhängender Hand, sind ganz fehlerhaft, und verursachen ein mattes, lahmes Spiel.

Eigenthum und Verlag der k. k. Hof-Kunst- und Musikalienhandlung des *Tobias Haslinger in Wien.*

§ 4

Die Finger müssen, bei Spannungen ausgenommen, weder zu weit auseinanderstehen, noch zu dicht an einander kleben; denn jeder Finger soll natürlich über die Taste zu liegen kommen. Auch dürfen sie nicht länger, als vorgeschrieben ist, auf den Tasten ruhen, weil sonst die Deutlichkeit des Spiels verliert.

Der Daumen berührt die Taste nur mit der Schneide des vordersten Gliedes. Da er der kürzeste Finger ist, so gewöhne man ihn immer etwas eingebogen, sich unter den zweiten Finger neigend, zu halten, damit er stets zum Untersetzen bereit sei; doch darf er nicht an andere Finger angedrückt, noch unter die Tastatur herabgehalten, oder wohl gar an die Klaviaturleiste angestemmt werden.

Um überhaupt die nöthige Leichtigkeit, Ruhe und Sicherheit im Spiele zu erlangen, muss jede heftige Bewegung der Elbogen und der Hände vermieden, und die Muskeln derselben dürfen nicht stärker angespannt werden, als eine ruhige und freie Haltung der Hand erfordert. Die Behendigkeit liegt nur in den Gliedern der Finger, die locker und leicht sich fortbewegen und nicht zu hoch von den Tasten erheben dürfen.*

§ 5.

Der Anschlag muss bestimmt und gleichmässig sein, alles Drücken und Schlagen vermieden, weder Hand noch Finger aus der natürlich gebogenen Lage gebracht, und die Tasten müssen mehr vorwärts als rückwärts auf dem Griffbret angeschlagen werden, damit der Ton kraftvoller sei und die Passagen gerundeter hervortreten.

§ 6.

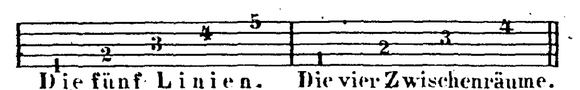
Endlich müssen Übelstände, wie: das Gesicht zu nahe an die Noten halten, Einbeissen der Lippen, Wackeln des Kopfes nach dem Zeitmass, etc. sorgfältig vermieden werden, weil sie theils der Gesundheit, theils dem Anstande zuwider sind.

Drittes Kapitel.

Vom Notenplan und von den Schlüsseln.

§ 1.

Der Platz, worauf die Töne durch Zeichen (Noten) vorgestellt werden, heisst der Notenplan, dessen fünf Linien und vier Zwischenräume man aufwärts zählt; als:

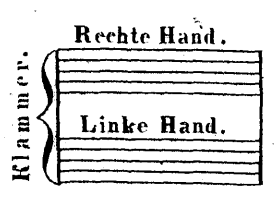


Um die noch tiefern und noch höhern Töne zu bezeichnen, werden den Noten kleine Querstriche (Nebenlinien) gleichsam als Fortsetzung des Notenplanes, über und unter demselben hinzugefügt, als:



§ 2.

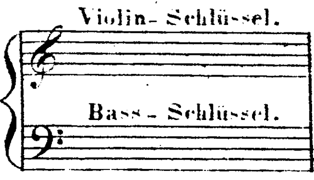
Für das Pianoforte hat man zwei übereinanderstehende Notenplane nöthig, den obern für die rechte, den untern für die linke Hand; oft dient auch Einer derselben beiden Händen zugleich. Beide Notenplane werden vorn durch eine Klammer verbunden; als:



*) *Logier's* Finger- und Handgelenkführer kann bei Anfängern so lange mit Nutzen angewandt werden, bis sie sich die richtige Haltung zu eigen gemacht haben.

§ 3.

Man bedient sich jetzt beim Pianoforte des **V i o l i n** schlüssels für die hohen, und des **B a s s** schlüssels für die tiefen Töne.*) Ersterem gehört die rechte Tastenreihe vom eingestrichenem *f* aufwärts, letzterem die linke von diesem Tone abwärts. Beide Schlüssel werden gleich nach der Klammer vorgezeichnet; als:



Viertes Kapitel.

Von der T a s t a t u r und den N o t e n.

Wie mühsam Kindern die Kenntniss der Tasten und Noten beizubringen ist, ohne ihre Lust und Geduld zu ermüden, fühlt jeder Lehrer: denn die bisher angewendete Methode war nicht immer die befriedigendste, da sie oft lernbegierigen Kindern beschwerlich und langweilig wurde. Ich habe die später angeführten zwei Methoden aus eigner Erfahrung beim Unterricht am bewährtesten gefunden.

§ 1.

Zuerst erkläre man dem Schüler, dass die Musik aus sieben unabhängigen Haupttönen bestehe, die der Folge nach aufwärts *c, d, e, f, g, a, h* heissen, und mit Einschluss des nach *h* wiederkehrenden *c*, eine **O k t a v e** ausmachen.

§ 2.

Man zeige ihm die sieben Töne der eingestrichenen Oktave auf dem Pianoforte, mache ihn dabei auf das unterhalb der zwei Obertasten liegende *c*, und unterhalb der drei Obertasten liegende *f*, besonders aufmerksam, und lasse ihn diese beiden Töne auf dem ganzen Klavier selbst aufsuchen; sodann lehre man ihn die zwischen *c* und *f*, und die zwischen *f* und dem nächsten *c* liegenden Tasten kennen, und gleichfalls durch alle Oktaven auffinden.

§ 3.

Ist er mit der ganzen Tastatur bekannt, so erkläre man ihm die Eintheilung derselben in die verschiedenen Oktaven; als: die Contra-, grosse und kleine Oktave des Basses und die 1. 2. 3 etc. gestrichene Oktave des Violinschlüssels.

§ 4.

Man vereinige die Notenkenntniss zugleich mit der Tastatur, und zwar nach einer der zwei folgenden Methoden, dem Temperament des Schülers am angemessensten.

Ist das Kind lebhaft und nicht sehr zum Nachdenken geneigt, so wähle man die **e r s t e**,[a] mehr mechanische und in die Augen fallende Methode; ist es aber von ruhigem und etwas denkendem Charakter, so verweise ich zur **z w e i t e n**,[b] mehr auf eigene Vergleichung und Beurtheilung der Tonstufenfolge gegründete Methode, die ich auch bei älteren Personen anzuwenden empfehle.

ERSTE METHODE.[a]

Man fange mit Erlernung der sieben Noten der **e i n g e s t r i c h e n e n** Oktave im Violin, und der **k l e i n e n** Oktave im Bass an, und lasse den Schüler die Taste zugleich mit anschlagen; denn diese Abwechslung macht ihm Vergnügen, und bereitet seine Finger zum richtigen Tonanschlag vor.

*) Für den Klavierspieler von Beruf ist es wegen des *Accompagnements*, Partitur-Lesens, und des Studiums der Komposizion durchaus nöthig, sich auch mit den Schlüsseln für *Sopran, Alt* und *Tenor* bekannt zu machen.

Der Kopf der Note bezeichnet den Ton; als:

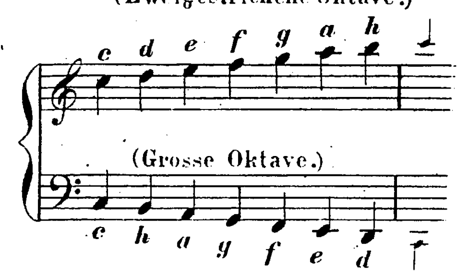
(Eingestrichene Oktave.)

c d e f g a h

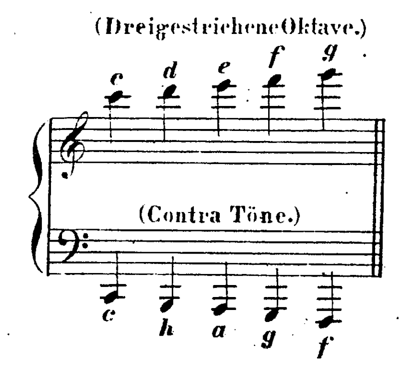
c h a g f e d

(Kleine Oktave.)

eben so verfahre man mit der zweigestrichenen und grossen Oktave;



und so fort aufwärts zum dreigestrichenen *g*, und abwärts zum Contra *f*.



ZWEITE METHODE.[b)]

Man lehre den Schüler den Standpunkt der Noten und Tasten aller *c*, und der ersten und fünften Linie im Bass und Violin; z. B.



Die bei (*) übereinanderstehenden Noten haben einerlei Lage auf dem Pianoforte.

Nun erkläre man ihm das Stufenverhältniss der dazwischenliegenden Töne, und lasse sie ihn auf dem Notenplan, wie auf dem Pianoforte auffinden. Ist nun beides wohl geübt, so frage man den Schüler ausser der Ordnung darum, was ich auch bei der ersten Methode empfehle; denn es wird ihn später beim Schnelllesen wesentlich unterstützen. —

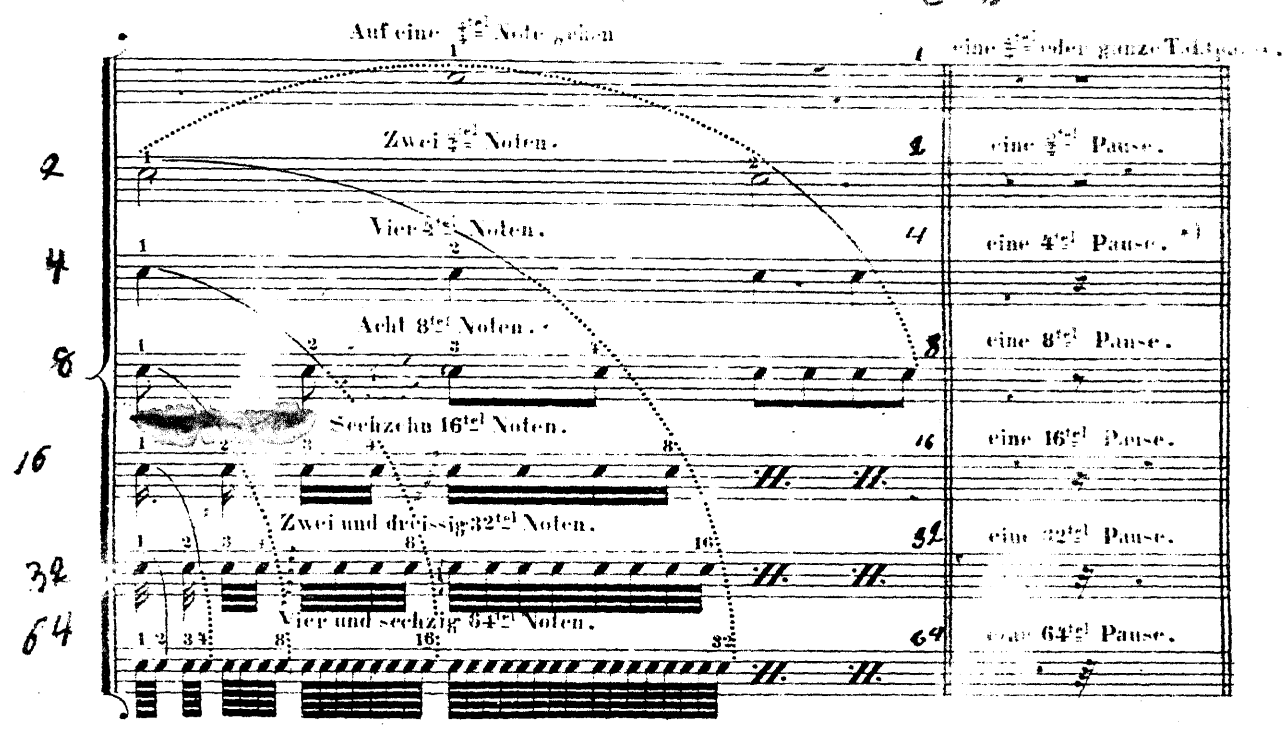
Fünftes Kapitel.

Von der Gestalt der Noten, ihrem Werth und den auf sie Bezug habenden Pausen.

§ 1.

Die verschiedenartige Gestalt der Noten bestimmt ihren Werth oder ihre Zeitdauer, und in gleichem Verhältniss stehen die Pausen zu den Noten. Letztere gebieten dem Spieler, kürzer oder länger zu schweigen, und in manchen Fällen eine der beiden Hände längere Zeit hindurch allein spielen zu lassen, je nachdem ihr Werth fortdauert.

NOTEN- und PAUSEN-TABELLE.



Man sieht hieraus, dass auf die Dauer einer 4/4tel Note z w e i 2/4tel Noten, auf eine 2/4tel Note z w e i 4tel Noten, und auf eine 4tel Note z w e i 8tel Noten u. s. w. gespielt werden müssen, um durch die Mehrzahl kleinerer Notentheile das Zeitmass der grössern auszufüllen.

§ 2.

Oft sollen drei Noten nur soviel gelten als zwei derselben Gattung; man nennet sie T r i o l e n und bezeichnet sie gewöhnlich mit der Ziffer 3.



Folgende Beispiele, im Umfang von fünf Tönen, sollen die Finger an einen gleichförmigen Fortgang und Anschlag gewöhnen, und den Anfänger mit Noten und Tasten vertrauter machen. Er spiele sie daher anfangs langsam mit jeder Hand a l l e i n, dann mit beiden zusammen so lange, bis sie ihm nach und nach geläufig werden.

Mehr Finger dürfen nicht zugleich auf den Tasten liegen bleiben; denn dies verursacht ein schwerfälliges Spiel, welches später kaum zu verbessern ist; jeder Finger verlasse daher die Taste, sobald der folgende Ton angeschlagen ist.

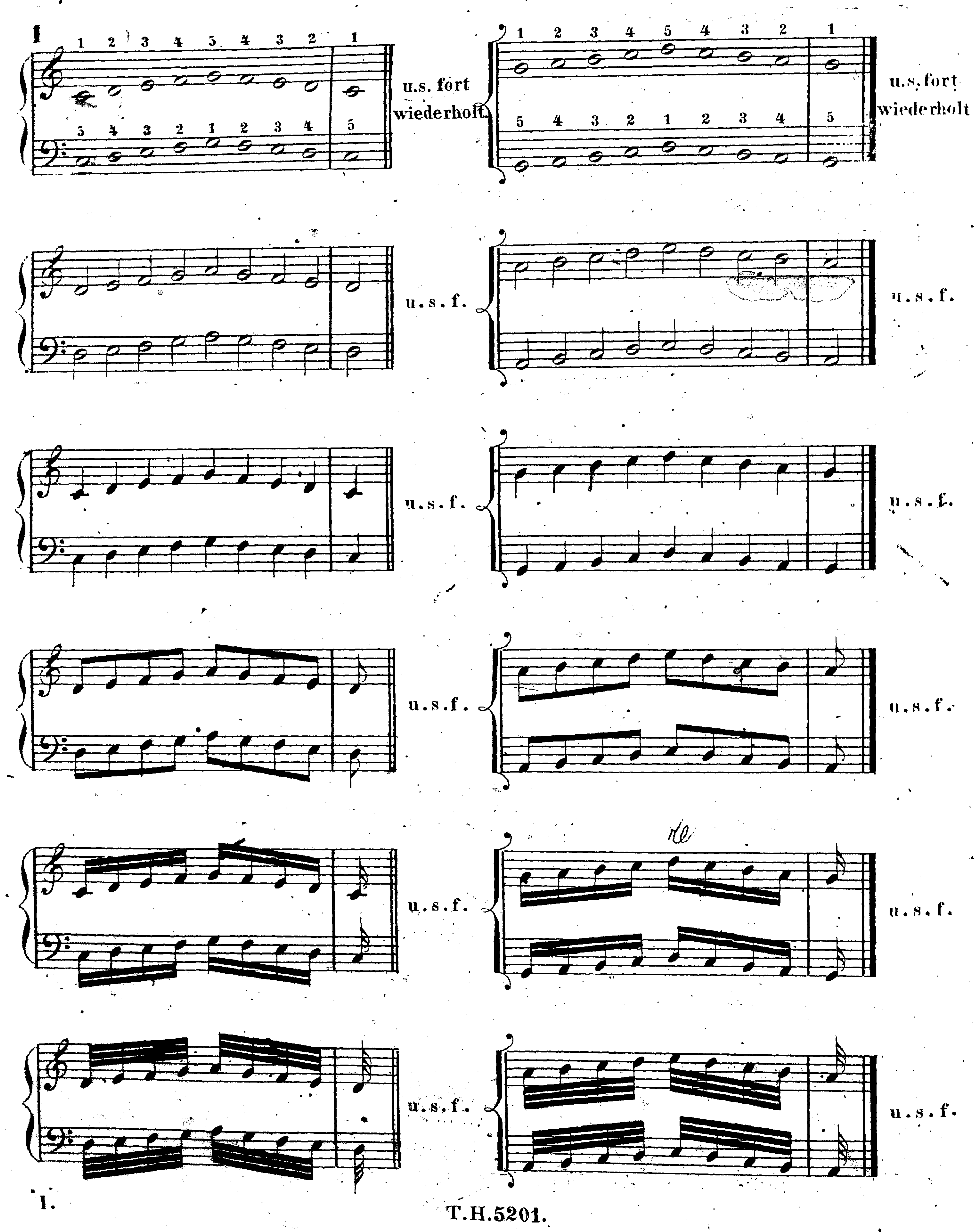
Die Finger sind überall vom Daumen anfangend mit 1. 2. 3. 4. 5. bezeichnet. **)

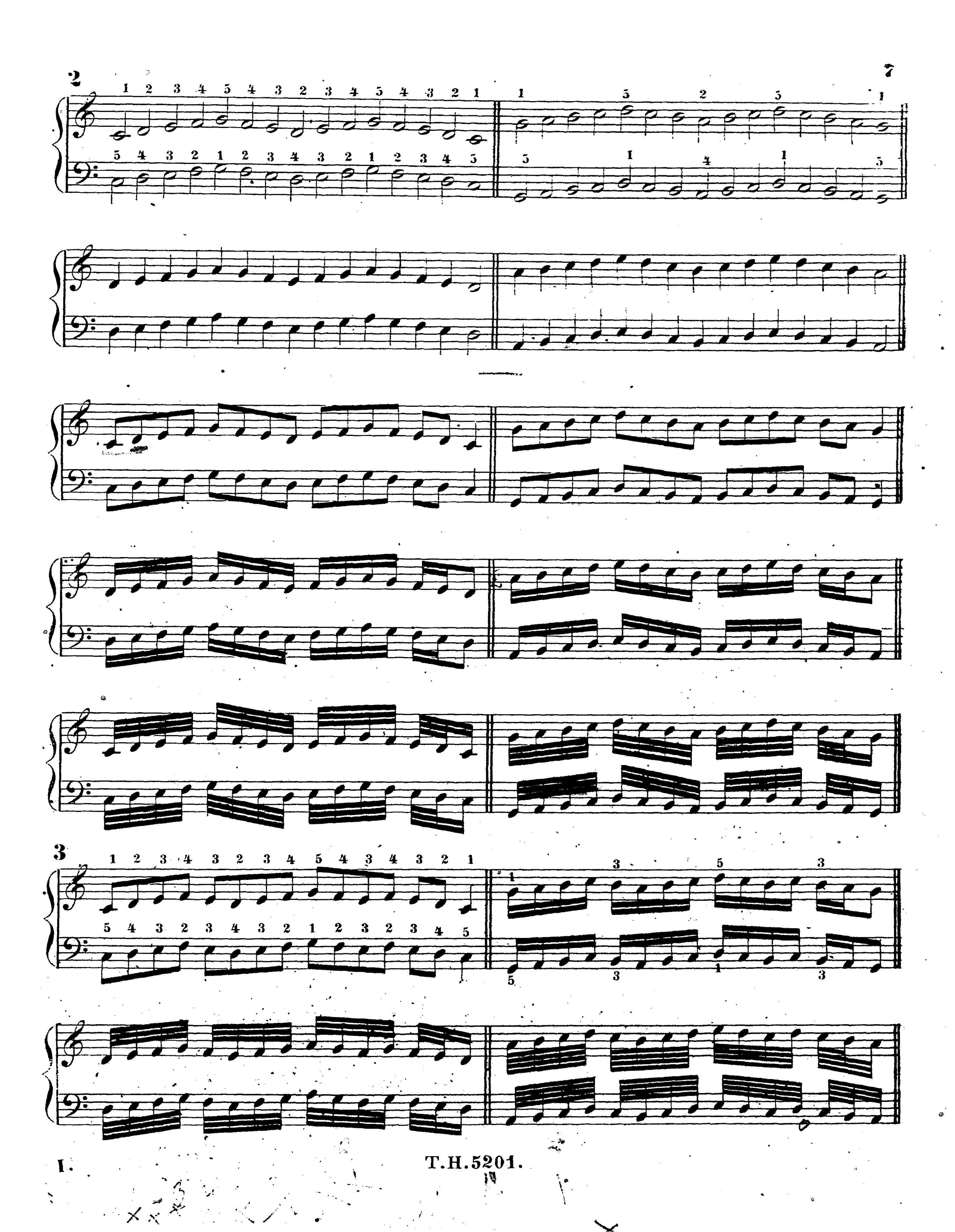
*) Im französischen und englischen Notenstiche findet man die Viertel-Pause wie eine umgekehrte Achtelpause geformt, nämlich so: (𝄾) da aber diese zu grosse Ähnlichkeit das Auge oft täuschen und Irrung veranlasst, so verdient die deutsche Viertel-Pause (𝄽) bei weitem den Vorzug.

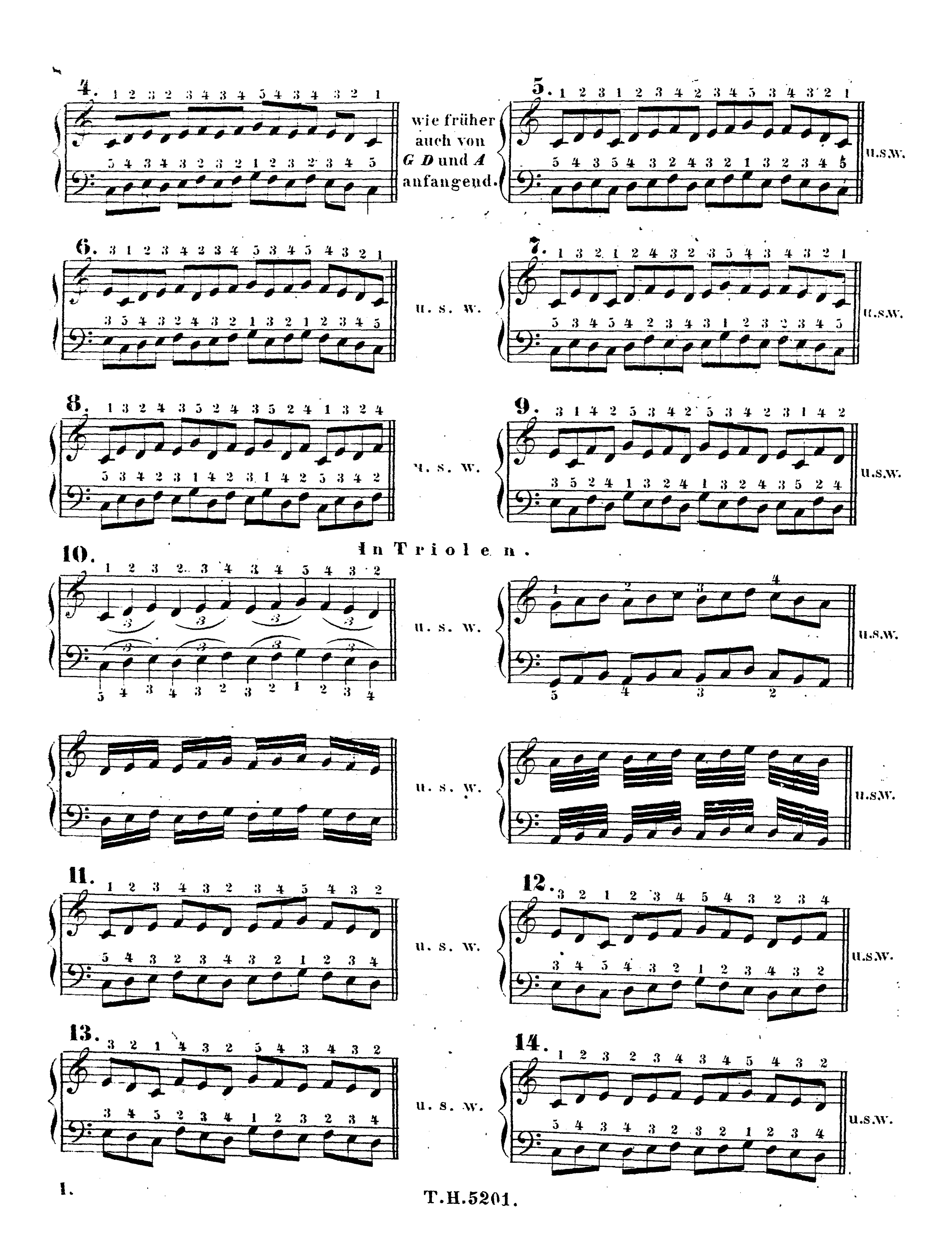
**) In englischer Elementar-Musik für's Pianoforte findet man den Daumen mit ×, oder o, und den Zeigefinger mit 1. u. s. w. wie bei der Violine bezeichnet; allein ich halte das für unzweckmässig, denn der Daumen ist so gut als jeder andere, und bei jetziger Spielart sogar der unentbehrlichste Finger.

T. H. 5201.

Vorbereitende Übungen.

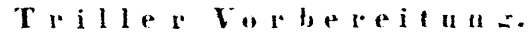



2
3



4.
wie früher auch von G D und A anfangend.
5.
u.s.w.
6.
u. s. w.
7.
u.s.w.
8.
u. s. w.
9.
u.s.w.
10.
In Triolen.
u. s. w.
u.s.w.
u. s. w.
u.s.w.
11.
u. s. w.
12.
u.s.w.
13.
u. s. w.
14.
u.s.w.

T.H.5201.



15.

u.s.w.

u.s.w.

u.s.w.

u.s.w.

u.s.w.

u.s.w.

16.

u.s.w.

17.

u.s.w.

18.

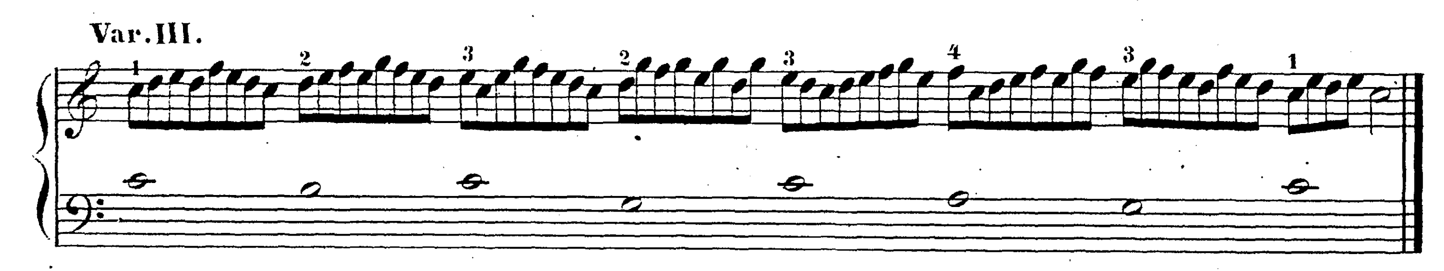
Nachschlag.

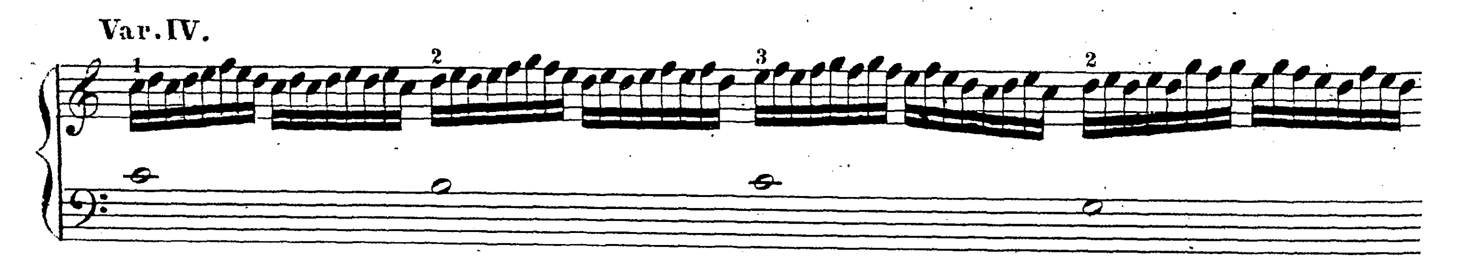
Übungs-Exempel mit Veränderungen
in Bezug auf Notenwerth und Eintheilung.

19.













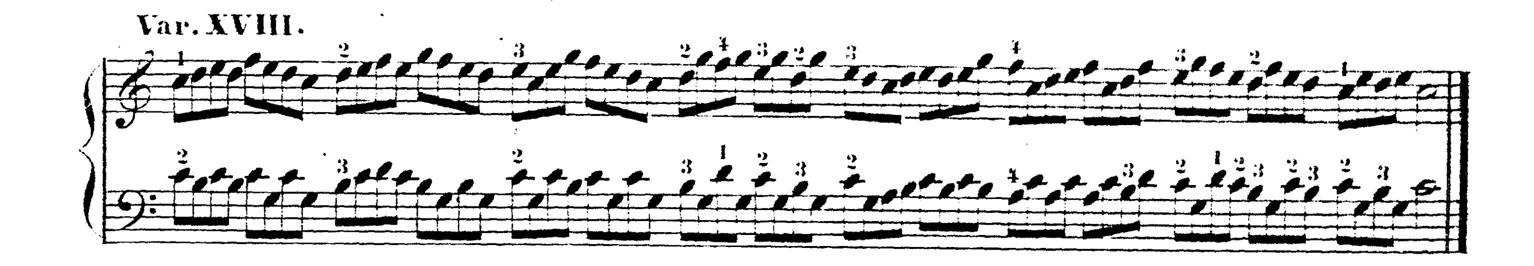

Var. VII.
Var. VIII.
Var. IX.
Var. X.
Var. XI.


Var. XII.
Var. XIII.
Var. XIV.
Var. XV.
Var. XVI.

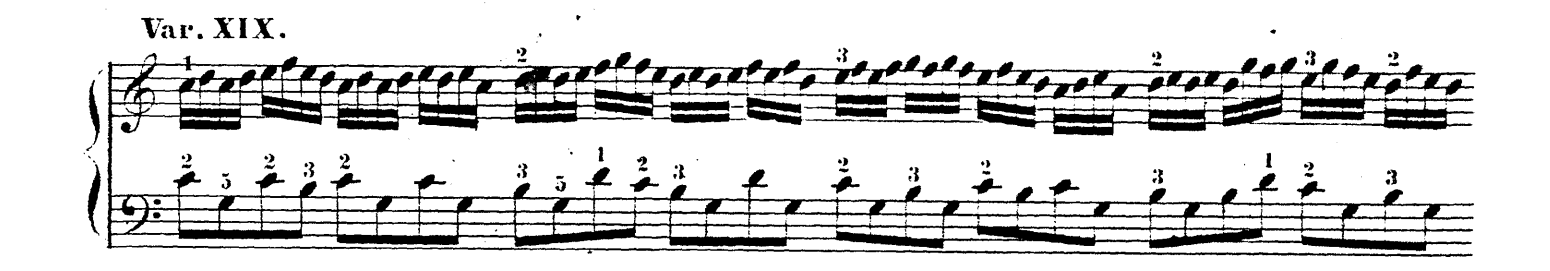
Var. XVII.

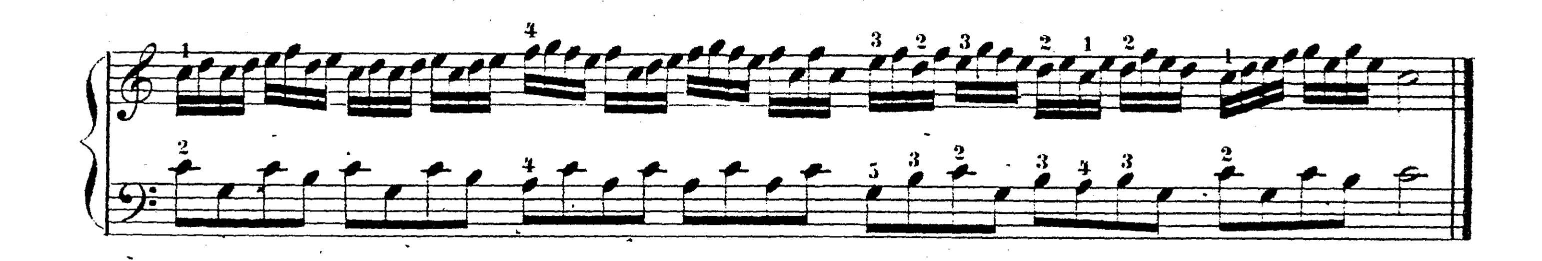


Var. XVIII.



Var. XIX.





Beispiele, um den Schüler in höhern und tiefern Noten zu üben, und ihn vorläufig einigermassen an Tonleiter, Ausspannen und Einziehen der Finger zu gewöhnen.

20.




21.
22.
23.
24.
Eine Hand nach der andern.
25.
Eine Hand über die andere gegriffen.

ZWEITER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.

Von den Versetzungszeichen.

§ 1.

Jeder der im vierten Kapitel 1 §. erwähnten sieben Haupttöne *c. d. e. f. g. a. h.* kann durch Versetzungszeichen erhöhet oder erniedriget werden. Dann bedient man sich grossentheils statt der Untertaste, der nächsthöhern oder nächstniedrigern Obertaste, deren jede gegen die zunächstliegende Untertaste einen halben Ton bildet; daher betrachtet man die Töne der Obertasten als aus den natürlichen Tönen (Haupttönen) entstehend, und nennt sie abhängige Töne. _ (Der Unterschied zwischen kleinen und grossen halben Tönen ist nicht für das Gehör, sondern blos für's Auge, etc. wie später im dritten Kapitel gezeigt wird.)

§ 2.

Es giebt einfache und doppelte Versetzungszeichen.

1.) Das einfache Kreutz (♯) erhöht die Note, vor der es steht, um einen kleinen halben Ton, welcher auf dem Pianoforte die nächste aufwärts liegende Taste ist; z. B.

2.) Das einfache Be (♭) erniedrigt sie um einen kleinen halben Ton, den die nächst abwärts liegende Taste gibt; z. B.



§ 3.

Man pflegte bisher den durch ♯ erhöhten Noten die Sylbe *is*, und den durch ♭ erniedrigten die Sylbe *es* anzuhängen; zweckmässiger und natürlicher aber ist's, ihnen nur den Namen des vorgesetzten Zeichens beizufügen, als: *c* Kreutz, *d* Kreutz; _ *a* Be, *g* Be, etc. denn dieses schliesst die genaueste Bestimmtheit der Note und ihres Versetzungszeichens zugleich ein, verhütet jede Irrung zwischen *is* und *es*, und ist überhaupt mit der Benennung anderer Nationen übereinstimmender. *)

§ 4.

Das Auflösungszeichen ♮ *(B quadrat)* hebt *a)* das Kreutz oder *b)* das Be ganz auf, und giebt der Note ihren vorigen Namen, Ton und Standort auf dem Instrumente zurück; z. B.



§ 5.

Von den doppelten Versetzungszeichen.

a) Das Doppelkreutz (×) erhöht, und *b)* das Doppelbe ♭♭ (oder auch) **) erniedrigt die Note um einen ganzen Ton, das ist: um zwei stufenweise auf- und absteigende Tasten; z. B.





*) So sagen die Italiener: *re diesis, fa diesis* etc. *re bemol, mi bemol* etc.
die Franzosen: *ut dièse, re dièse* etc. *mi bémol, sol bémol* etc.
die Engländer: *c sharp, b sharp* etc. *g flat, a flat, b flat* etc.

**) Da die bisherige Bezeichnung des Doppel-Be's das Auge leicht verwirrt, besonders bei Akkorden mit mehreren übereinanderstehenden *Been* und wir bereits ein ganz zweckmässiges einfaches Zeichen für das Doppel-Kreutz (×) besitzen, so wäre es wünschenswerth, dass auch das Doppel-Be durch ein einziges Zeichen ausgedrückt würde. Ich schlage daher obige Bezeichnungen vor; sollte aber Jemand eine zweckmässigere Figur auffinden, so wird es ihm die musikalische Welt Dank wissen.





§ 6.

a) Das ♮ hebt ebenfalls das Doppel-Kreutz und Doppel-Be ganz auf, und giebt der Note ihren ursprünglichen Namen, Ton und Standort auf dem Instrument.

b) Will man das × oder ♭♭ (𝄫) in ein einfaches verwandeln, so muss, um alle Zweifel zu beseitigen, dem ♮ ausdrücklich noch das kleine ♯ oder ♭ beigesetzt werden; z. B.

§ 7.

Die Versetzungszeichen sind entweder wesentlich oder zufällig:

1.) wesentlich, wenn sie gleich zu Anfange des Stücks nach dem Schlüssel vorgezeichnet stehen, und so die Haupttonart desselben bezeichnen; sie versetzen alsdann das ganze Stück hindurch diejenigen Noten, deren Stelle sie auf dem Notenplan einnehmen;

2.) zufällig, wenn sie im Laufe des Stücks den Noten selbst beigesetzt sind; sie gelten dann Einen Takt hindurch, wenn sie nicht noch in demselben durch ein ♮ wieder ungültig gemacht werden. Steht jedoch vor der letzten Note des Taktes ein zufälliges ♯ oder ♭, und beginnt der folgende mit derselben Note, so gilt das Versetzungszeichen a) auch noch für diese, wenn es nicht b) durch ein neues ♮ wieder aufgehoben, oder der natürliche Ton durch ein anderes Versetzungszeichen verändert wird; z. B.



Hier folgen einige kleine Beispiele, worin die Versetzungszeichen als zufällig vor den Noten, und als wesentlich zu Anfang vorgezeichnet, erscheinen.

Zufällig.





Wesentlich.

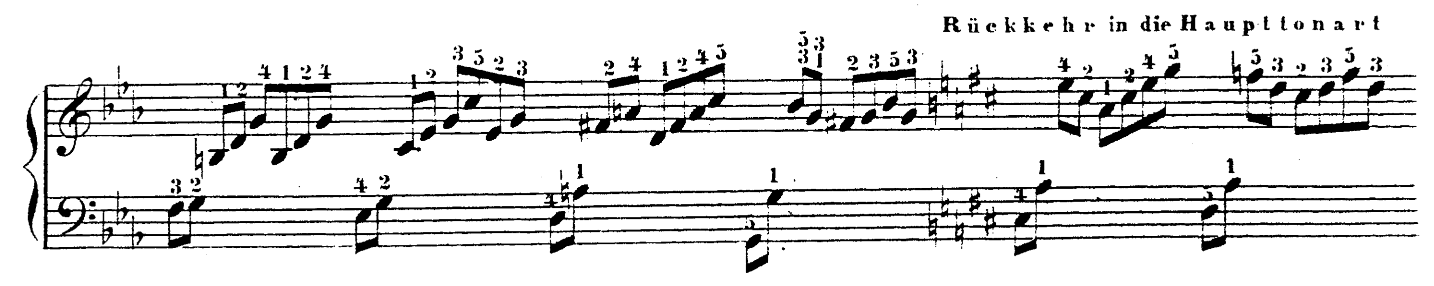


§ 8.

Zuweilen wird die Hauptvorzeichnung eines Stückes [3] durch eine n e u e Vorzeichnung aufgehoben. Folgendes Beispiel wird dies noch anschaulicher machen.









Zweites Kapitel.

Von den Punkten hinter den Noten und Pausen, Bindungen und verschiedenartigen Noten-Eintheilungen.

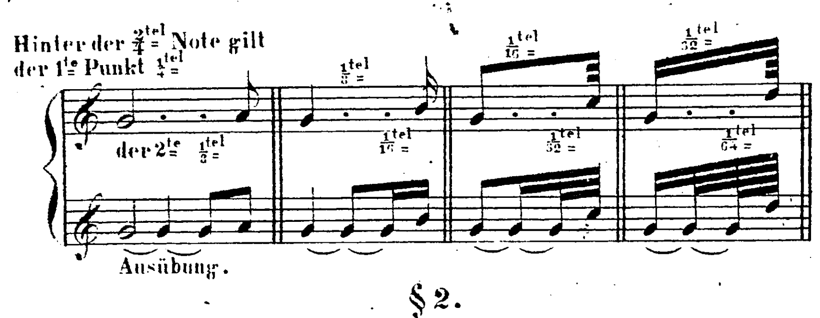
Dieses Kapitel, welches mit dem fünften des vorigen Abschnitts in enger Berührung steht, erfordert des Schülers besondere Aufmerksamkeit, indem es auf Taktgefühl und richtige Noteneintheilung bedeutenden Einfluss hat.

§ 1.

Die Punkte, so wie die Bindungen, verlängern den Werth der Noten. Ein Punkt verlängert die Note, hinter der er steht, um die Hälfte ihres bestimmten Werthes; folglich gilt eine zwei viertel Note mit dem Punkt drei Viertel; etc. z. B.



Stehen zwei Punkte hinter der Note, so gilt der erste die Hälfte derselben, und der zweite die Hälfte des ersten Punktes; z. B.

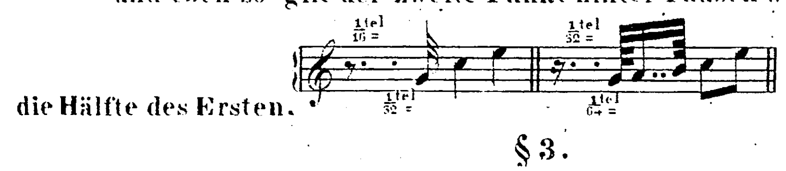


§ 2.

Punkte hinter Pausen haben gleiches Werth-Verhältniss mit den Punkten hinter den Noten; z. B.



und eben so gilt der zweite Punkt hinter Pausen wie hinter Noten:



§ 3.

Der Bindungsbogen (⁀) wird zwischen zwei auf derselben Tonstufe stehenden Noten gebraucht, wenn der Werth der zweiten weniger als die Hälfte der ersten beträgt, und daher durch keinen Punkt ausgedrückt werden kann. Die zweite oder gebundene Note wird dann nicht wieder angeschlagen, sondern nur ihrem Werthe nach ausgehalten; z. B.



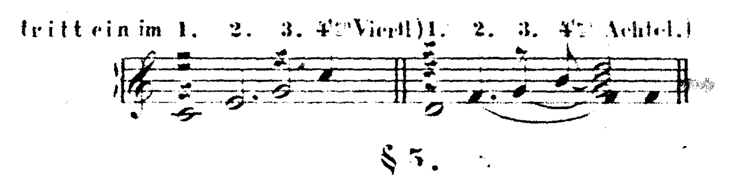
Er vertritt nur dann die Stelle des Punktes, wenn [a] der Takt am Ende der Zeile getrennt wird, und der auf die zweite Hälfte fallende Punkt die folgende Zeile beginnt, oder wenn [b] die auszuhalten-

le Note durch einen Taktstrich unterbrochen ist: als:



§ 4.

Im mehrstimmigen Satze findet man auch Pausen über, oder unter den Noten; sie bezeichnen den Stimmen-Eintritt und ihren Zeitwerth, nach dem sie ausgehalten werden sollen; z. B.



§ 5.

Syncopen (Zerschneidungen) nennt man Noten, deren Rhythmus den fest fortschreitenden Taktgliedern bald voran geht, bald nachfolgt.



§ 6.

Zu dem, was früher über die Triole gesagt worden, füge ich noch hinzu, dass sie
a) zuweilen in grösserer Notengattung, und
b) auch in Verbindung mit Pausen vorkommt; sie wird dann mit der Zahl 3 überschrieben.



Oft werden solche drei Noten der einen Hand gegen zwei der andern gespielt; da aber dieses streng taktmässige Zusammenspielen dem Anfänger zu schwer fällt, so gestatte man ihm die zweite Note erst zur dritten anzuschlagen, doch nicht ohne Bemerkung, dass ihm dies nur vorläufig um seiner Schwäche willen gestattet werde und in Zukunft nicht so bleiben dürfe. z. B.

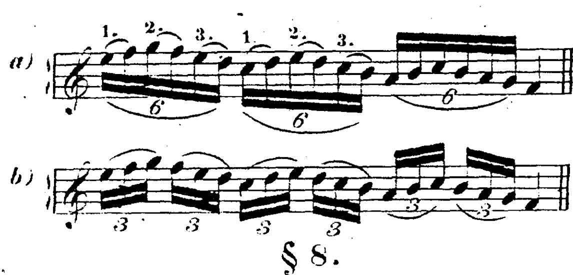


Ist er taktfester und seiner Finger mächtiger, so verliert sich die Ungleichheit des gegenseitigen Notenverhältnisses im Vortrag, wenn er auf das Richtige aufmerksam gemacht wird.

§ 7.

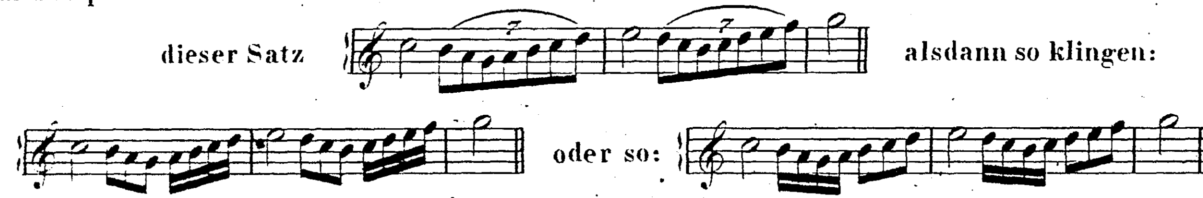
Die **Sextolen** (sechs zusammengestrichene Noten) sind von den Triolen ganz unterschieden, werden aber oftmals wegen fehlerhaften Zusammenbindens zweier Triolen mit diesen verwechselt.

Der Vortrag der Sextole [a] zerfällt in drei zweigliedrige Theile, zweier Triolen [b] aber nur in zwei dreigliedrige: z. B.

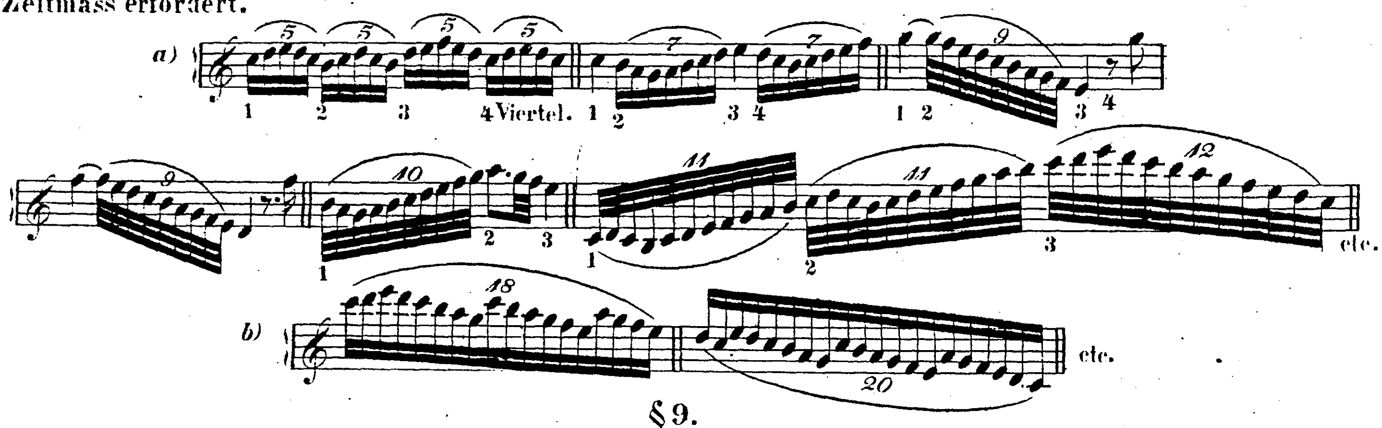


§ 8.

In der jetzigen Schreibart, besonders in den verzierten *Adagio's* u. d. g. findet man viele **willkührliche** Notenzahlen, als: 5.7.9.10.11.13.15. u. s. w. deren Vortrag bei strenger Takt-Eintheilung der Absicht des Komponisten nicht entsprechen würde; wollte man z. B. sieben Noten auf ein oder zwei Taktglieder regelmässig eintheilen, so würde der Vortrag, statt rund, ungleich, holprich und steif ausfallen; so würde zum Beispiel.

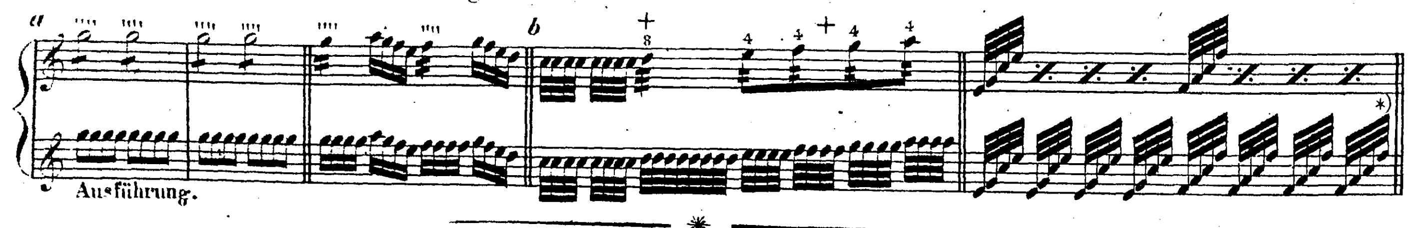


Um diesen Übelstand zu beseitigen, bindet man so viele Noten zusammen, als [a] auf ein oder mehre Takttheile, oder [b] auf den ganzen Takt gespielt werden sollen, und setzt ihre Zahl darüber, diese Noten müssen aber so egal, rund und zusammenhängend vorgetragen werden, dass nicht der mindeste Absatz oder Stillstand bemerkbar ist, und der Spieler weder früher, noch später mit ihnen fertig wird, als es das Zeitmass erfordert.



§ 9.

Zuweilen findet man Abkürzungen (*Abbreviaturen*), die [a] durch eine einzige Note, oder [b] durch eine einzelne Gruppe von Noten angedeutet, so oft wiederholt werden, als es der Werth der mit achtel, sechzehntel Strichen etc. oder Abkürzungszeichen bezeichneten Takttheile bestimmt.



---

*) *Notiz für Musikverleger!)*
Alle *Abbreviaturen* sollten aus gestochener Klaviermusik verbannt, und jede wiederkehrende Figur ganz ausgestochen werden.

Beispiele zur Erklärung dieses Kapitels.




Zwei Punkte hinter der Pause: § 2.
Nachschlag.
in 1 2 3 4 Viertel.
Bindungen: § 3.
in 1. 2. 1. 2 Viertel.
in 1.2.3.4.5.6 Achtel.
Pausen über die Noten, vermischt mit Bindungen; § 4.
in 1. 2. 3. 4 Viertel.

10. *Syncopen* (Zerschneidungen:) § 5.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

in 1. 2. 3. 4 Achtel.

1. 2. 3. 4.

1. 2. 3. 4.

11. Verschiedenartige Triolen. § 6.

in 1. 2 Zweiviertel Noten.

12.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.


13.
in 1. 2. 3. 4 Achtel.
14. Eine Triole gegen zwei gleiche Noten gespielt.
in 1. 2. 3. 4 Viertel.
15.
in 1. 2. 3. 4 Viertel.
16.
in 1. 2. 3. 4 Viertel.
17. Das vorige Exempel als Sextolen; § 7.
in 1. 2. 3. 4 Viertel.



18. Ungerade Notenzahlen. § 8.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

19.

in 1. 2. 3. 4 Viertel.

20.

in 1. 2. 3. 4 Viert.

Beispiele grösserer Notenzahlen kommen später vor, weil ihr Vortrag Anfängern noch zu schwer ist.—

Um allen Fingern beider Hände g l e i c h e Kraft und Unabhängigkeit zu verschaffen, folgt nunmehr eine Sammlung kleiner Figuren-Übungen, im Umfange einer *Q u i n t e*, bei stillstehender Hand, die anfangs mit jeder Hand einzeln, dann mit beiden zusammen so lange geübt werden müssen, bis sie ohne Zwang und mit gehöriger Rundung vorgetragen werden. Besonders erinnere man sich dabei der Regel, die Hände ganz ruhig zu halten, die Finger leicht (ohne sie hoch von den Tasten zu erheben) fortzubewegen, und sie nicht länger auf denselben liegen zu lassen, als es Rechtens ist.*)

*) Hierbei kann *Logier's* Finger-und Handgelenkführer angewandt werden, und ist dem Schüler, besonders in Abwesenheit des Lehrers, der richtigen und ruhigen Haltung der Hände wegen, zu empfehlen.

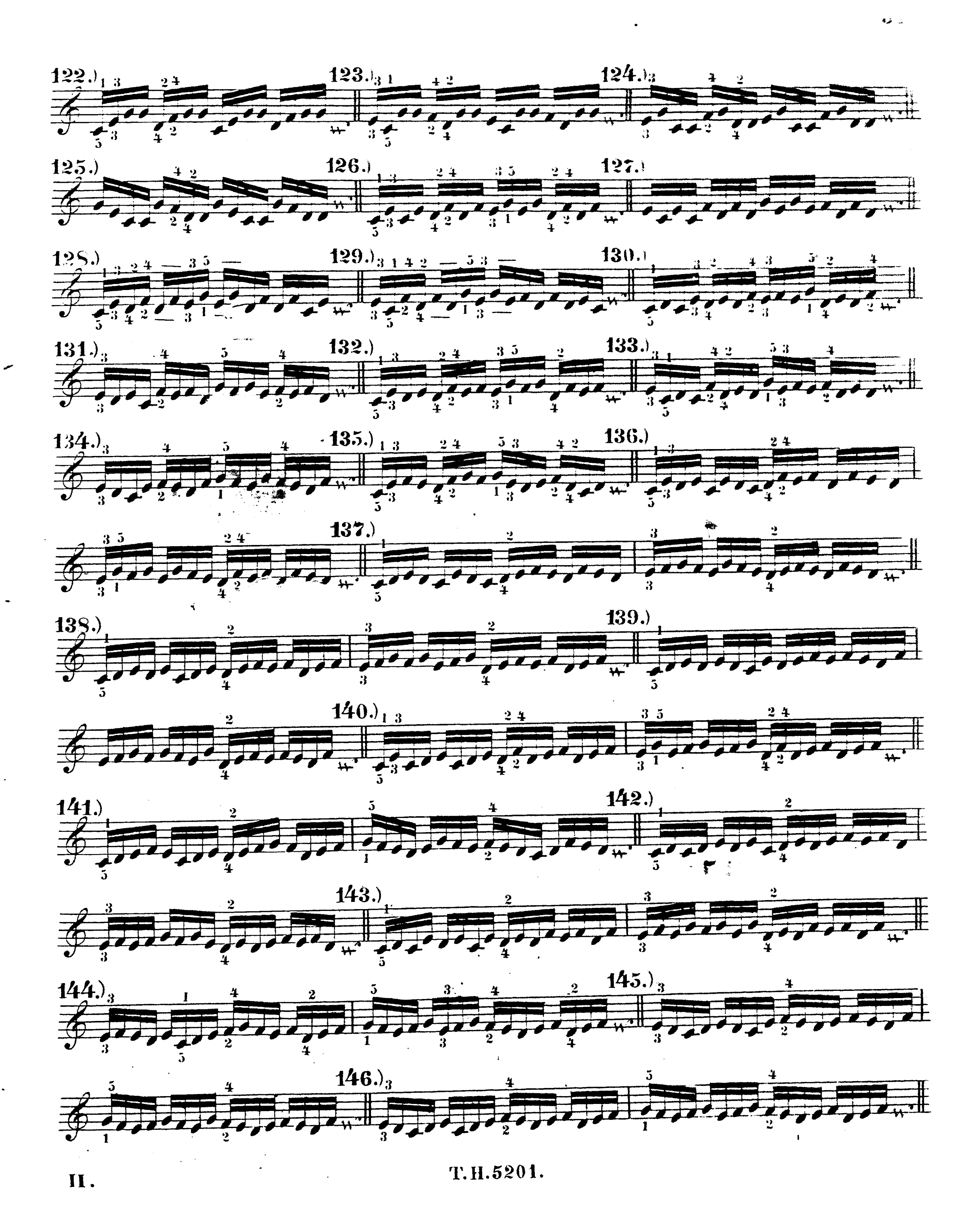
Stammakkorde. Vom Grundton anfangend.



*) Die obern Finger gehören für die rechte, die untern für die linke Hand, die eine Oktave tiefer gespielt wird.


51.)
52.)
53.)
54.)
55.)
56.)
57.)
58.)
59.)
60.)
61.)
62.)
63.)
64.)
65.)
66.)
67.)
68.)
69.)
70.)
71.)
72.)
73.)
74.)
75.)
76.)
77.)
78.)
79.)
80.)
81.)
82.)
83.)
84.)
85.)




122.)
123.)
124.)
125.)
126.)
127.)
128.)
129.)
130.)
131.)
132.)
133.)
134.)
135.)
136.)
137.)
138.)
139.)
140.)
141.)
142.)
143.)
144.)
145.)
146.)



Anmerk: Ist der Schüler fähig eine *Sexte* und darüber zu spannen, so ist es gut, wenn er späterhin auch folgende Beispiele übt, um die Finger gleichfalls bei ausgestreckter Hand unabhängig zu machen.

Ubungen

Im *Sext* - und *Septimen* - Umfange, wobei die *Quinte* in der rechten Hand immer mit dem vierten und in der linken mit dem zweiten Finger genommen wird.*




Von der Quarte anfangend.


Von der *Quinte* anfangend.
Von der *Sexte* anfangend.


110.)
111.)
112.)
113.)
114.)
115.)
116.)
117.)
118.)
119.)
120.)
121.)
122.)
123.)
124.)
125.)
126.)
127.)
128.)
129.)
130.)
131.)
132.)
133.)
134.)
135.)
136.)
137.)
138.)
Mehrstimmig
139.)
140.)
141.)
142.)
143.)
144.)
145.)


Vom Grundton anfangend.
Von der Secunde anfangend.
Von der Terz anfangend.
Von der Quarte anfangend.



31.)
32.)
33.) Von der Quinte anfangend.
34.)
35.)
36.)
37.)
38.)
39.)
40.)
41.)
42.)
43.) Von der Sexte anfangend.
44.)
45.)
46.) Von der Septime anfangend.
47.)
48.)
49.)
50.)
51.)
52.)
53.)
54.)
Mehrstimmig.
55.)
56.)
57.)
58.)
59.)
60.)

Übungen

Im Oktav-Umfange, wobei die *Quinte* in der rechten Hand mit dem dritten, und in der linken mit dem zweiten Finger genommen wird.



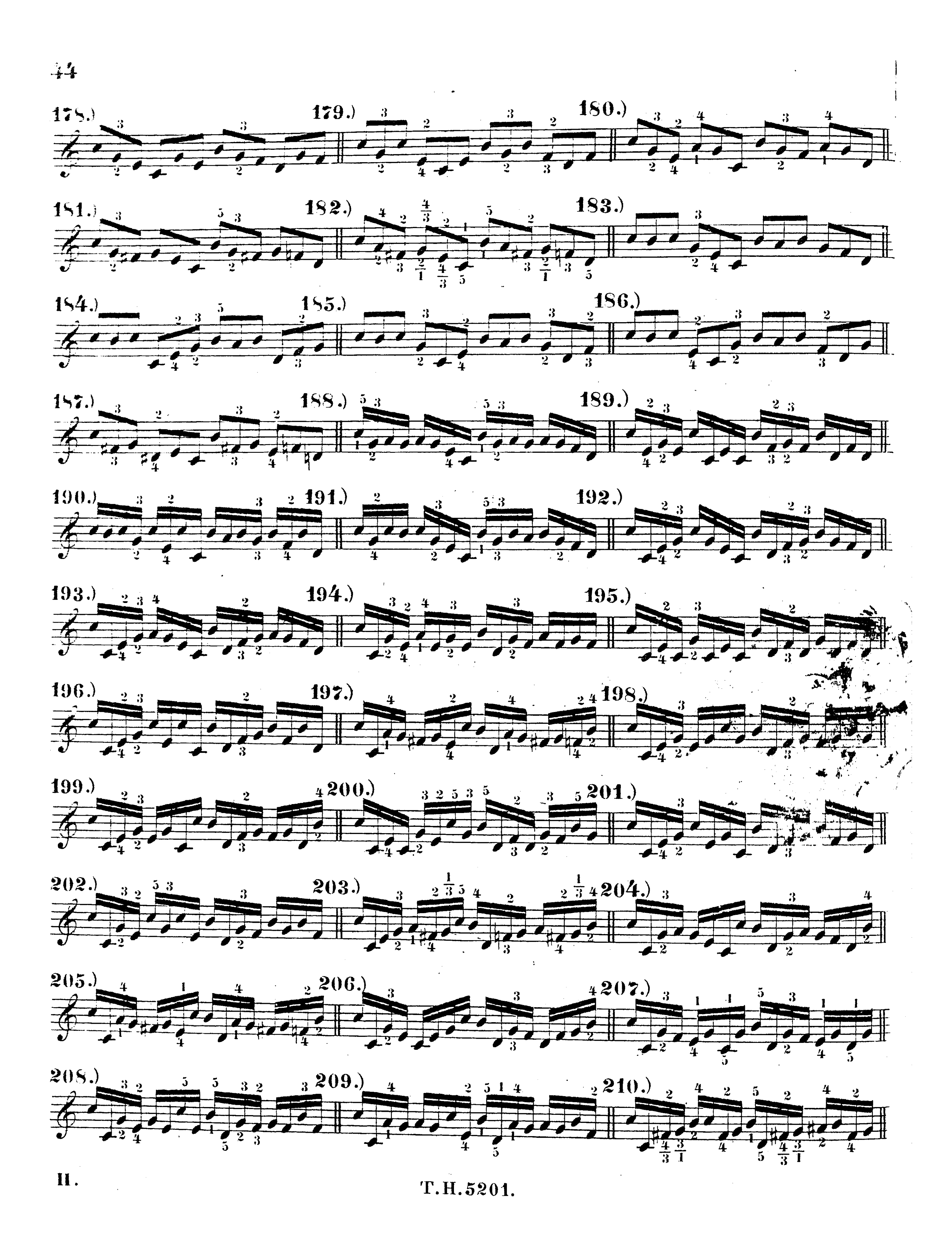

34.)
35.)
36.)
37.) Von der Terz anfangend.
38.)
39.)
40.)
41.)
42.)
43.)
44.)
45.)
46.)
47.)
48.)
49.)
50.)
51.)
52.)
53.)
54.)
55.)
56.)
57.)
58.)
59.)
60.)
61.)
62.)
63.)
64.)
65.)
66.)
67.)
68.)
69.) Von der Quarte anfangend.



70.)
71.)
72.)
73.) Von der *Quinte* anfangend.
74.)
75.)
76.)
77.)
78.)
79.)
80.)
81.)
82.)
83.)
84.)
85.)
86.)
87.)
88.)
89.)
90.)
91.)
92.)
93.)
94.)
95.)
96.)
97.)
98.)
99.)
100.)
101.)
102.)
103.)
104.)
105.)


106.)
107.)
108.)
109.)
110.)
111.)
112.)
113.)
114.)
115.)
116.)
117.)
118.)
119.)
120.)
121.)
122.)
123.)
124.)
125.)
126.)
127.)
128.)
129.)
130.)
131.)
132.)
133.)
134.)
135.)
136.)
137.)
138.)
139.)
140.)
141.)


Von der Sexte anfangend.
Von der Septime anfangend.
Von der Octave anfangend.


178.)
179.)
180.)
181.)
182.)
183.)
184.)
185.)
186.)
187.)
188.)
189.)
190.)
191.)
192.)
193.)
194.)
195.)
196.)
197.)
198.)
199.)
200.)
201.)
202.)
203.)
204.)
205.)
206.)
207.)
208.)
209.)
210.)



Mehrstimmig.

DRITTER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.

Von den Tonleitern, Tonarten, Vorzeichnungen und Intervallen.

§ 1.

Jedem Musikstücke liegt **e i n e r** der zwölf im Umfange der Oktave enthaltenen Töne zum Grunde, der die Haupttonart des Stücks bestimmt; es giebt daher eben so viele Tonarten, als verschiedene Töne.

Der Charakter einer Tonart aber hängt von der Tonleiter, nämlich: von der richtigen Stufenfolge der Töne ab.—

§ 2.

Man begreift unter dem Worte **T o n l e i t e r** *(Scala)* die regelmässige Verbindung stufenweis auf- oder absteigender ganzer und halber Töne.

§ 3.

Es giebt grosse und kleine halbe Töne: ihren Unterschied haben Dilettanten nicht zu wissen nöthig; für den Musiker ist es jedoch zur Komposizion, wegen des in der Harmonie liegenden Intervallen-Verhältnisses, wichtig:

a) der **k l e i n e** Halbton, der durch ♯, ♭, oder ♮ erzeugt wird, steht mit der vorhergehenden Note immer auf gleicher Stufe; z.B.



b) der **g r o s s e** aber auf der nächsten oben oder unten liegenden Stufe, wie:



Es enthält demnach:

c) ein **g a n z e r** Ton einen grossen und einen kleinen halben Ton; und es liegt zwischen den zwei Tasten, die den ganzen Ton ausmachen, immer eine in der Mitte.



§ 4.

Die Tonleiter wird **d i a t o n i s c h** (natürlich) genannt, wenn sie aus ganzen und halben Tönen zusammengesetzt ist; **c h r o m a t i s c h** (künstlich) aber, wenn sie bloss aus halben Tönen besteht.

§ 5.

Jede der früher erwähnten zwölf Haupttonarten kann *dur* (hart, heiter) oder *moll* (weich, traurigklingend) sein. Ersteres wird durch die **g r o s s e**, Letzteres durch die **k l e i n e** Terz bestimmt. Da nun von jeder der zwölf Tonstufen eine Tonart ausgeht, und diese sowohl *dur*, als *moll* sein kann, so entstehen zusammen vier und zwanzig Tonarten.

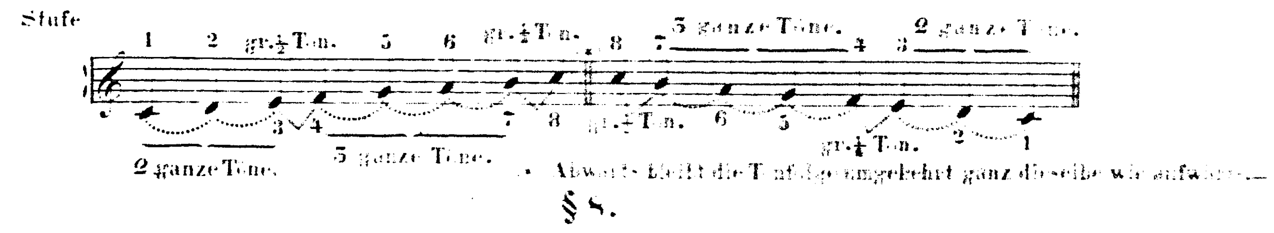
§ 6.

Um den Schüler in der Tonfolge der 24 diatonischen Tonleitern geübt und sicher zu machen, empfehle ich, ihm die ordnungsmässige Folge der ganzen und halben Töne der *dur*- und *moll-Scala*, auf und abwärts, so lange zu erklären, bis er sie fest inne hat. Man wähle dazu die *C dur* und *A moll* Tonleitern, als die leichtesten.

§ 7.

Die ***Dur*** **T o n l e i t e r** enthält fünf **g a n z e** und zwei **g r o s s e** Halbtöne; Letztere liegen **a u f w ä r t s** von der 3ten zur 4ten, und von der 7ten zur 8ten Stufe; z.B.

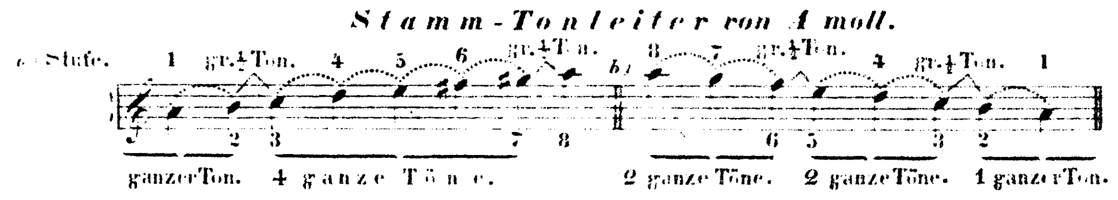
Stamm-Tonleiter von C dur.



§ 8.

Die *Moll*-Tonleiter unterscheidet sich a) aufwärts von der *Dur*-Tonleiter nur durch die kleine Terz, indem hier der grosse Halbton von der zweiten zur dritten Stufe liegt;
b) abwärts hingegen ist die Aufeinanderfolge der ganzen und halben Töne gänzlich verschieden:

Stamm-Tonleiter von A moll.



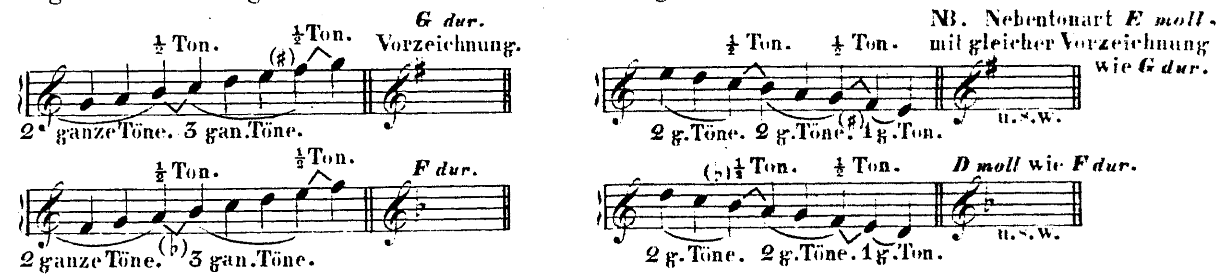
Man sieht hieraus, dass abwärts die zwei grossen Halbtöne von der sechsten zur fünften, und von der dritten zur zweiten Stufe zu liegen kommen; der Schüler beachte also besonders die abwärts gehende *moll*-Tonleiter, weil er nur hieraus die zur Vorzeichnung der *Moll*-Tonarten nöthige Zahl der Versetzungszeichen am leichtesten entnehmen kann.

Bei herabgehender *Moll*-Tonleiter wird auch häufig der siebente grosse Ton, statt der kleinen gebraucht, nur ist man über seine Anwendung noch sehr zweifelhaft. Ich meines Theils nehme den siebenten grossen Ton, wenn die Tonleiter der Harmonie der *Dominante* angehört, und den kleinen, wenn sie der *Tonica* unterliegt, behalte aber in beiden Fällen den kleinen sechsten Ton bei; als:



§ 9.

Um in allen Tonleitern eine praktische Übung zu geben, und scharf einzuprägen, wo die Versetzungszeichen jeder Tonart hingehören, schreibe man die Noten einer Tonleiter auf, und lasse von dem Schüler die nöthigen Versetzungszeichen nach dem Stufenbau der *C dur* und *A moll-Scala* §7 und 8. an die gebührende Stelle setzen. Er wird dadurch weder die jeder Tonart zukommende Vorzeichnung verkennen, noch aus Mangel eines richtigen Gehörs eine falsche Tonfolge wählen; *) z. B.



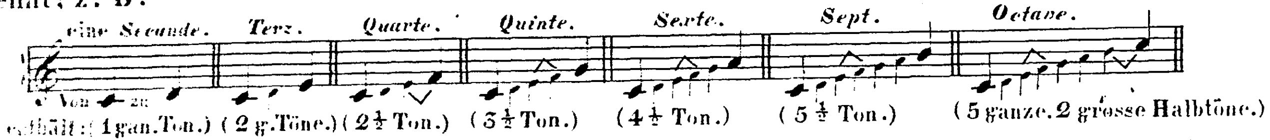
NB. Diese Neben- oder Molltonarten stammen alle von den Durtonarten, welche dieselbe Vorzeichnung mit ihnen gemein haben, ab; die kleine Unterterz der Durtonart ist immer der Grundton der Neben- oder Molltonart.

*) Die schwankenden Begriffe, die ich bei vielen Personen (die oft recht artig spielten) hinsichtlich der richtigen *Scalen*-Kenntniss fand, bewog mich über diesen Gegenstand mehr zu sagen, und zur Erlernung dessen ein erprobtes Mittel mitzutheilen.
Auch kann hier mit dem Schüler bereits eine praktische Übung der leichtern im 2ten Theil, Kap. 2. vorkommenden Tonleitern, als: *C, G, D, A, F, H♭, E♭ dur*, und *A, E, H, D, G, C moll*, vorgenommen werden.

Hieraus sieht man, dass die Tonarten, die dem Spieler gleich zu Anfang des Stücks durch Vorzeichnung mehrer oder weniger Versetzungszeichen angegeben werden, in praktischer Beziehung aus den Tonleitern entspringen.

§ 10.

I n t e r v a l l heisst die Entfernung eines Tones von einem bestimmten andern Ton, den man Grundton nennt; z. B.



C ist hier der b e s t i m m t e Grundton; und die geringere oder grössere Entfernung der Töne von demselben giebt dem Intervall den Namen.

Um dem Schüler das sichere Auffinden der Intervalle, auch von andern Grundtönen ausgehend zu erleichtern, mache man ihn, obigem Beispiel zu Folge, aufmerksam, wie viele ganze und halbe Töne jedes Intervall enthält, und welche Folge sie haben. Eine nähere Bestimmung gehört nicht hieher, sondern in die Akkordenlehre.

§ 11.

Um zu wissen, wie viele ♯ oder ♭ in der Vorzeichnung jeder *Dur*-oder *Moll*-Tonart enthalten sind, und zur leichtern Erkenntniss ihrer Verwandtschaft unter gleicher Vorzeichnung, bedient man sich auch des sogenannten Quinten-Zirkels. Sucht man nähmlich vom Grundton *c* aus die Quinte, von dieser wieder die Quinte u.s.f. bis man zu dem Grundton *c* zurückkehrt, so wird man finden, dass jede neue Quinte wiederum den Grundton zu einer neuen Tonart und Tonleiter giebt. Indem man nun den Schüler auf die Vorzeichnungen derselben verweis't, lasse man ihn diese zugleich mit den nach § 9. von ihm s e l b s t bezeichneten Tonleitern vergleichen.

Bei dieser Zusammenstellung wird er finden, dass *G dur* nur e i n ♯, und zwar aufwärts auf der 7ten Tonstufe bei *f* hat, dass bei *D dur* ein zweites ♯ vor *c* ebenfalls wieder auf der 7ten Tonstufe vom Haupttone dazu kommt; dass *F dur* nur e i n Be, und zwar auf der 4ten Tonstufe bei *h* hat, und dass in der Tonart *H♭ dur* ein zweites Be vor *e* als dessen 4te Tonstufe ebenfalls wieder dazu kommt u.s.w. und dass die von *G dur*, *D dur* etc. abgeleitete, und durch gleiche Vorzeichnung mit ihnen verwandte Moll-Tonart *E moll*, *H moll*, und die von *F dur*, *H♭ dur* abgeleitete verwandte Tonart *D moll*, und *G moll*, etc. ist.

C dur. G dur. D dur. A dur. E dur. H dur. G♭ dur. D♭ dur. A♭ dur. E♭ dur. H♭ dur. F♭ dur. C.

1tes Kreutz. 2tes) 3tes) 4tes) 5tes) 6tes Be.) 5tes) 4tes) 3tes) 2tes) 1tes)

A moll. E moll. H moll. F♯ moll. C♯ moll. G♯ moll. E♭ moll. H♭ moll. F moll. C moll. G moll. D moll. A.

NB. Die Vorzeichnung der *G♭ dur*-Tonleiter ist dem Spieler meist bequemer, als die von *F♯ dur*.

§ 12.

Einem mit Harmonie noch nicht vertrauten Schüler wird es oft schwer, aus der Vorzeichnung des Stücks allein die verwandte Molltonart von der Dur-Tonart zu unterscheiden; man verweist ihn daher am sichersten auf die l e t z t e u n t e r s t e Bassnote des ganzen Stücks. *)

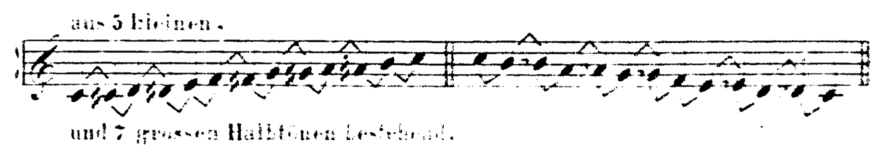
§ 13.

Ehe sich der Schüler an ein Stück wagt, empfehle ich ihm, zuvor die Leiter der Tonart, in der es gesetzt ist, zu spielen, damit sich sein Ohr an dieselbe gewöhne, und die vorgezeichneten ♯ oder ♭ seinem Gedächtniss besser einpräge.—

§ 14.

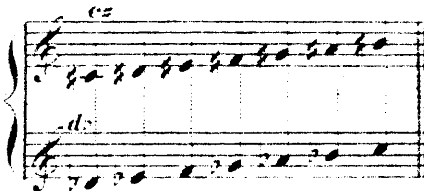
Das stufenweise Fortschreiten durch alle im Kreise der Oktave liegenden Unter-und Obertasten nennt man die c h r o m a t i s c h e, künstliche Tonleiter; z. B.

*) Ausnahmen finden sich in Kirchenmusik, auch wohl in neuerer Instrumentalmusik, für die Tonarten *H♭* und *E♭ moll*, welchen man zur Erleichterung zuweilen nur 2 und 3 Be, wie in ihrer Durtonart, vorzeichnet, und die übrigen im Verlauf des Stücks als zufällige hinzufügt.—



§ 15.

Ausserdem giebt es noch e n h a r m o n i s c h e Tonverwechslungen: sie sind mehr für den Komponisten, der gesetzmässigen Harmoniefolge und musikalischen Orthographie wegen, als für den Klavierspieler von Wichtigkeit; indem sich zwar die Noten für das Auge verändern, ihr Ton auf dem Pianoforte aber derselbe bleibt; als:



Zweites Kapitel.

Vom Zeitmasse und Takt.

Man verbindet mit den Ausdrücken T a k t, Z e i t m a s s, meist gleiche Begriffe, ohne Rücksicht auf ihre Eigenthümlichkeit. Ich halte es daher für nöthig, diesen Gegenstand näher auseinander zu setzen.

§ 1.

Z e i t m a s s ist die rhythmische g l e i c h m ä s s i g e Bewegung in der Musik, bei der unser Gefühl eine stets gleiche Anzahl von Theilen, welche zusammen ein Ganzes bilden, unterscheidet.

§ 2.

Diese Theile heissen T a k t t h e i l e, und die stets gleiche Anzahl derselben, welche in ein Ganzes zusammentritt, bildet erst Takte.

§ 3.

Wir sehen hieraus, dass alles Rhythmische der Musik unter den Begriff Z e i t m a s s, gehört, und dass das Wort T a k t nur eine dem Zeitmasse untergeordnete Eintheilung dieser rhythmischen, gleichmässigen Bewegung ist.

§ 4.

Demnach gebührt dem Zeitmasse:

1.) die Bestimmung jener rhythmischen Anzahl gleicher Theile durch Zeichen oder Zahlen, die zu Anfang des Stücks gleich nach den Schlüsseln und Versetzungszeichen stehen, zuweilen auch im Laufe eines Stücks verändert erscheinen;

2.) die wörtliche Bestimmung des schnellern oder langsamern Grades der Bewegung *(Tempo)* und endlich:

3.) die Forderung, jenen angegebenen Grad der Bewegung immer gleichmässig fortzuführen, was man bisher unter T a k t h a l t e n (mit dem Zeitmass nämlich) verstand.

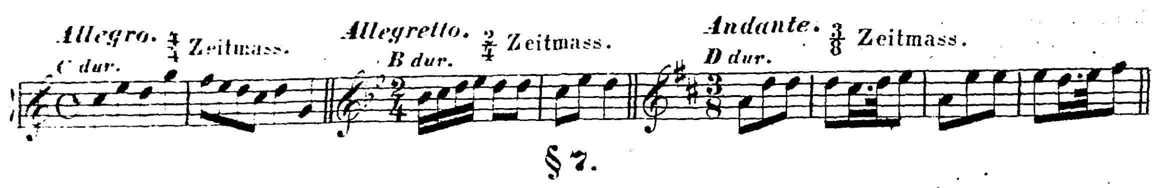
§ 5.

Unter T a k t hingegen versteht man eine Gruppe Noten, die, dem bestimmten Zeitmass zufolge, vermittelst senkrecht durch den Notenplan gezogener Striche (T a k t s t r i c h e) von den folgenden Noten getrennt werden, um dem Spieler die rhythmische Eintheilung des Zeitmasses deutlicher vor Augen zu legen. Es heisst also der zwischen zwei solchen Strichen befindliche Raum, mit den darin enthaltenen Noten, ein T a k t; z. B.

1 2 3 4 Takte.

§ 6.

Die Zeitmasse werden (ein paar ausgenommen) durch zwei Bruchzahlen angegeben; die u n t e r e Zahl zeigt den Werth und die o b e r e die Anzahl der im Takte enthaltenen Taktheile an. Wenn daher der Schüler ein Stück zu lernen anfängt, so betrachte er, ausser der Vorzeichnung, besonders das Zeitmasszeichen, damit er sogleich die rhythmische Bewegung des Stücks erkenne.—



§ 7.

Die Takttheile werden in schwere (gute) und in leichte (schlechte) eingetheilt. Unter ersteren versteht man solche, auf die unser natürliches Gefühl ein Gewicht legt. Die letztern gehen an unserm Ohre also vorüber, dass sie, gegen erstere, leicht und unbedeutend erscheinen.

Dem schweren Takttheile giebt man den Namen Niederstreich, so wie dem leichten Aufstreich weil man beim Taktgeben erstern durch Niederschlagen, letztern durch Emporheben der Hand unterscheidet.

§ 8.

Es giebt gerade, ungerade, und zusammengesetzte Zeitmasse.

I.) Gerade Zeitmasse sind solche, deren Takttheile sich durch die Zahl Zwei theilen lassen; wovon jeder Erste schwer, und der Zweite leicht ist. Zu den geraden gehört:

1.) das Vierviertel (4/4) Zeitmass, welches durch C angezeigt wird, und streng genommen ein doppeltes 2/4 Zeitmass ist, zerfällt durch die Zahl 2 in zweimal 2 Theile, wovon immer der erste schwer und der zweite leicht ist; jeder 4/4 Takt enthält daher zwei schwere und zwei leichte Theile; als:



2.) das kleine *Allabreve* 2tel/2 Zeitmass, meist durch ₵ angegeben; es enthält zwei Theile, deren jeder eine zweiviertel Note (𝅗𝅥) ist; z. B.



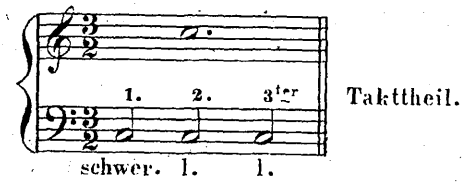
3.) das Zweiviertel (2/4) Zeitmass unterscheidet sich von dem kleinen *Allabreve* nur dadurch, dass die Takttheile bei jenem zweiviertel Noten, hier Viertelnoten sind; z. B.



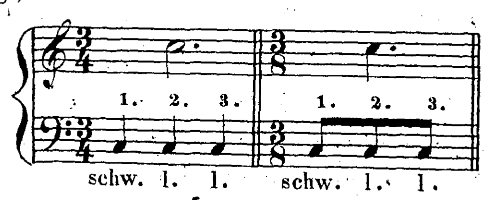
II.) Ungerade Zeitmasse sind solche, deren Takte in drei Theile zerfallen, wovon der erste schwer ist, die beiden andern leicht sind.

Zu den ungeraden gehört:

1.) das dreizweitel (3/2) Zeitmass, dessen Takttheile aus 3 Zweiviertelnoten bestehen. Da es aber keine dreitheilige Notenfigur giebt, so wird, will man alle 3 Takttheile durch Eine Note darstellen, der dritte Takttheil durch einen Punkt hinter derselben, ergänzt.



2.) das dreiviertel (3/4), so wie das dreiachtel (3/8) Zeitmass unterscheidet sich vom vorigen nur durch die Verschiedenheit der Notengattung; als:



III.) Zusammengesetzte Zeitmasse sind solche, deren Takttheile in Ansehung ihrer Notengattung immer dieselben bleiben, und nur ihrer Anzahl nach vervielfacht erscheinen, so ist z. B.

das	$\frac{6}{4}$	ein verdoppeltes	$\frac{3}{4}$	Zeitmass
"	$\frac{6}{8}$	" " " "	$\frac{3}{8}$	
"	$\frac{9}{4}$	ein triplirtes	$\frac{3}{4}$	
"	$\frac{9}{8}$	" " "	$\frac{3}{8}$	
"	$\frac{12}{8}$	ein quadruplirtes	$\frac{3}{8}$	

Obgleich diese zusammengesetzten Zeitmasse in drei Theile zerfallen, so lassen sie sich dennoch, ihrer Vervielfachung wegen, durch die Zahl 2.3, oder 4 auch immer wieder in 2.3, oder 4 Haupttheile zerlegen, und erhalten dadurch, in Ansehung der Schwere oder Leichtigkeit derselben, beim Taktgeben eine gewisse Ähnlichkeit mit den einfachen geraden und ungeraden Zeitmassen.

So lässt sich

1.) Das ($\frac{6}{4}$) Zeitmass, in zweimal drei Viertel theilen, deren erster Takttheil schwer, die beiden andern leicht sind.

Da nun dieses Zeitmass eine Verdopplung dieser 3 Takttheile ist, so machen 3 Viertel zusammen wieder einen Haupttheil aus, und da die 6 Viertel als 2 Haupttheile erscheinen, so sieht man die Ähnlichkeit mit dem geraden $\frac{2tel}{2}$ Zeitmass; als:



2.) Das Sechsachtel ($\frac{6}{8}$) Zeitmass steht, mit Unterschied der Notengattung, in gleichem Verhältnisse mit dem $\frac{6}{4}$, und ist also in seinen Haupttheilen dem $\frac{2}{4}$ Zeitmass ganz ähnlich; als:



3.) Das Zwölfachtel ($\frac{12}{8}$) Zeitmass ist ein vervierfachtes $\frac{3}{8}$ Zeitmass, in welchem das erste Achtel schwerer ist, als die beiden andern; da es aber auf diese Art in vier dreigliedrige Haupttheile zerfällt, so gleicht es dem $\frac{4}{4}$ Zeitmass; als:



4.) Das Neunviertel ($\frac{9}{4}$) und Neunachtel ($\frac{9}{8}$) Zeitmass hingegen ist, sowohl in Ansehung seiner dreitheiligen Natur, als auch seiner aus drei Haupttheilen bestehenden Zusammensetzung ungerader Art; denn, so wie die erste der Dreiviertel oder Achtelnoten (Takttheile) schwer, und die beiden andern leicht sind, so ist auch der erste der drei Haupttheile schwer, und die beiden andern leicht; woraus die Ähnlichkeit mit dem $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Zeitmass entsteht.





Haupttheil.

Takttheile.



§ 9.

Die übrigen Zeitmasse, als: das grosse *Allabreve* ($\frac{4}{2}$, $\frac{2}{1}$) $\frac{2}{8}$, $\frac{2}{16}$, $\frac{3}{1}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{12}{4}$, u. s. w. übergehe ich, weil sie in der jetzigen Schreibart zwecklos und entbehrlich sind.

§ 10.

Ausserdem findet man in *J. S. Bach's* 30 Variationen und in *Mozart's Don Juan* gemischte, in den Werken alter Autoren verdoppelte, bei *Beethoven* und Andern im Laufe des Stücks sich verändernde Zeitmasse; bei *Gassmann* und einigen Andern sogar ganze Stücke ohne Taktstriche.

In meinen Sonaten (op. 83 und 106) findet man auch Einschaltungen halber Takte, welche den Zweck haben, theils die Idee nicht durch unnütze, blos taktergänzende Pausen zu unterbrechen, und somit den Effekt zu schwächen, theils den Fehler mehrer ältern Autoren zu vermeiden, den Periodenschluss wider alles rhythmische Gefühl, im Auftakt zu endigen.

Drittes Kapitel.

Wie man den Takt angeben soll.

Von grossem Nutzen ist es dem Schüler, wenn er nun auch lernt, den Takt dieser verschiedenen Zeitmasse selbst anzugeben (oder zu schlagen); denn er erhält dadurch ein richtigeres Gefühl für Bestimmtheit im Zeitmass und für musikalischen Rhythmus überhaupt.

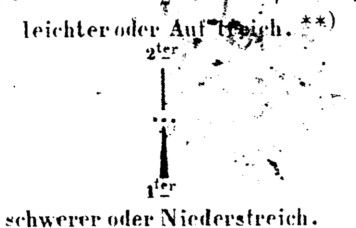
§ 1.

Der Takt wird mit der Hand, ohne Anstrengung, bestimmt und in gleichmässiger Bewegung auf folgende Art geschlagen. *)

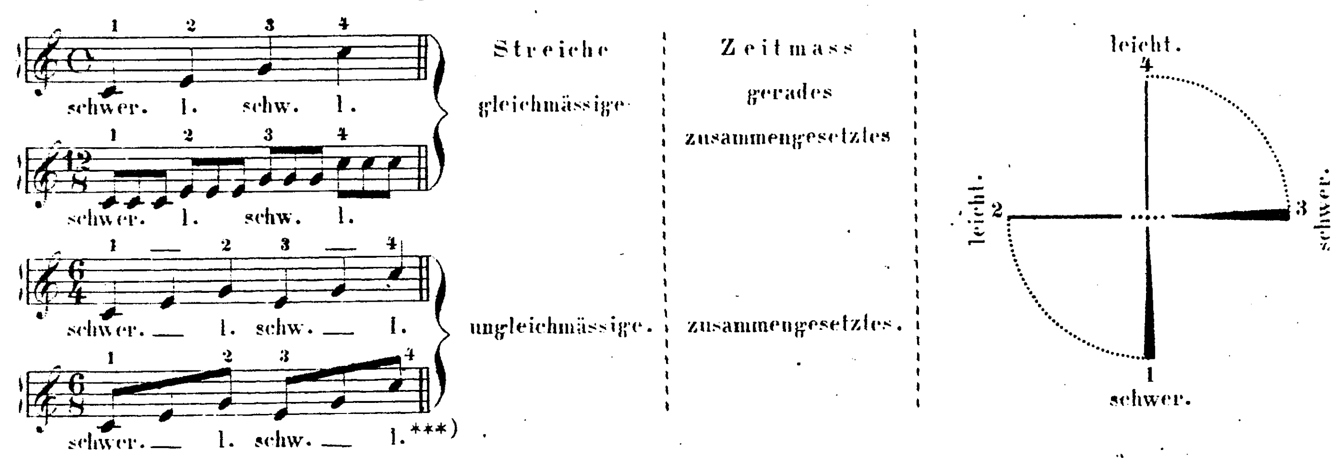
BEISPIELE.

a) Durch zwei Schläge (oder Streiche) anzugebende Zeitmasse sind: das $\frac{2}{2}$tel oder ¢ und $\frac{2}{4}$ Zeitmass.





b) Durch vier Streiche anzugebende Zeitmasse sind das $\frac{4}{4}$ oder (C) $\frac{12}{8}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$tel.



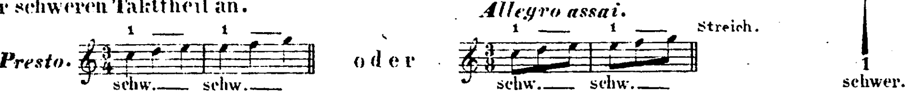
*) Die beigefügten Figuren und Zahlen zeigen, wie die Hand beim Taktgeben geführt werden soll, und welcher Streich schwer oder leicht ist.

**) Oft wissen sehr geschickte Tonkünstler nicht den Takt auf eine zweckmässige Weise anzugeben, und machen ihn den Mitspielenden durch üble Angewohnheiten undeutlich. Man gebe daher den Takt immer natürlich und für Alle sichtbar; die Hand führe die Streiche ohngefähr bis über die Höhe des Kopfes; ihre Bewegung sei weder zu schwach noch zu stark, sondern bestimmt und ruhig.

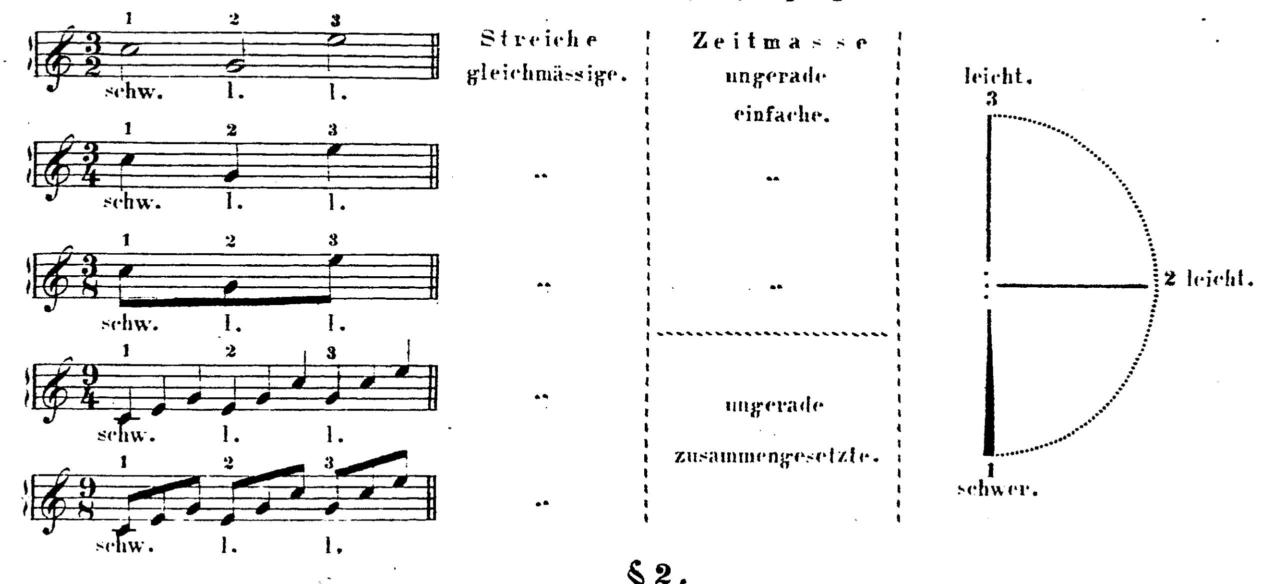
***) Wird das $\frac{6}{8}$ Zeitmass so schnell genommen, das die 4 Streiche keine bequeme Führung der Hand gestatten, so gibt man wie beim $\frac{2}{4}$ Zeitmass, nur 2 gleiche Streiche an.

Presto. 1 2 1 — 2ter Streich. schw. l. schw. l. — 2 leicht. 1 schwer.

Derselbe Fall tritt beim schnellen $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Zeitmass ein, wie z. B. bei den *Beethoven*schen *Scherzi's* u. dgl. am Besten gibt man hier nur den Niederstreich oder schweren Taktheil an.



c) Durch drei Streiche anzugebende sind: 3/2. 3/4. 3/8. 9/4. 9/8.



§ 2.

Um den Schüler gleich vom Anfange im Zeitmass *(Tempo)* zu befestigen, ist es gut, wenn der Lehrer laut mitzählt, und ihn später selbst an das Zählen gewöhnt; es versteht sich, dass bei langsamen Zeitbewegungen nicht die Haupttakttheile, sondern deren Glieder angegeben werden.



(1.) Hier zerfallen die 4 Takttheile in ihre 8 Glieder, so wie (2.) die 3 Takttheile in ihre 6 Glieder; das innere Gefühl zeigt, dass hier immer das erste von zwei Gliedern das schwere, und das zweite das leichtere ist.

Viertes Kapitel.

Von den Wiederholungs- und Vortragszeichen.

§ 1.

Wiederholungszeichen gab er früher dreierlei: das grosse, kleine, und rückweisende; jetzt gebraucht man nur das eigentliche grosse Wiederholungszeichen, wonach entweder beide Theile eines Thema's oder Stücks, (:||:) oder nur der erste, :|| oder der zweite Theil ||:) wiederholt wird, je nachdem die kleinen Punkte oder Striche nach der einen, oder andern Seite hinweisen. *)

§ 2.

Soll der letzte oder mehre Takte eines wiederkehrenden Satzes das zweitemal anders, als das erstemal gespielt, und somit übersprungen werden, so wird solches durch den Ausdruck *1ma volta* (zum erstenmal) und *2da volta* (zum zweitenmal) angezeigt, die beim zweitenmal zu überspringenden Takte durch einen Bogen eingeschlossen, und sogleich zu *2da volta* übergegangen; z. B.

*) Das kleine Wiederholungszeichen, das rückweisende, die mit *bis* bezeichneten Takte, die Fahne oder, der Notenweiser, das *Da Capo* (bei Tänzen oder ganz kurzen Sätzen ausgenommen) u.dgl. sind jetzt, wo die gestochenen Musikalien allgemein eingeführt sind, ganz überflüssig; indem dergleichen Wiederholungen ausgeschrieben werden sollen, und jeder Musikverleger seinen Notenstecher zu dieser Beachtung anhalten muss.



§ 3.

Der Schleifbogen (⁀), der nicht mit dem Bindungsbogen im zweiten Abschnitt Kap. 2. § 4. zu verwechseln ist, erscheint bald über, bald unter den Noten, und bedeutet, dass die von ihm umfasste Notengruppe, ohne die Hand zu erheben, aneinander gezogen werden soll;

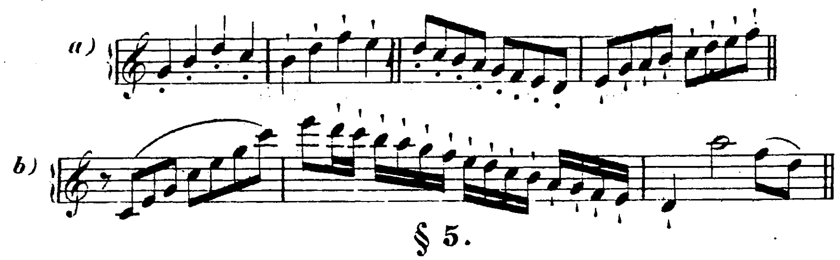


Das Wort *legato* (gebunden) zeigt ebenfalls an, dass die ganze musikalische Periode, bei der es steht, auch wenn kein Bogen darüber, geschliffen werden soll.

§ 4.

Das Abstosszeichen (ꞌꞌꞌꞌ oder ····)[a] kommt über oder unter den Noten vor. Die Tasten werden mit dem Finger nur kurz berührt und angestossen, ohne dabei die Hand zu sehr zu erheben.

Steht es[b] bei einer Reihe geschwinder Noten, so werden die Hände gar nicht erhoben, sondern die Finger ganz leicht von den Tasten einwärts geschnellt. Mit jemehr Leichtigkeit diese abgestossenen Noten vorgetragen werden, desto schöner nehmen sie sich aus.



§ 5.

Beim Tragezeichen (⁀....), welches meist bei sangbaren Stellen angewandt wird, werden die Töne mit dem Finger, so zu sagen, einzeln gewogen, und erhalten dadurch, jeder für sich, einen gewissen allmählig gesteigerten Nachdruck; z. B.



§ 6.

Das Bruchzeichen (⌇ oder ( ) zeigt an, dass die Töne eines Akkordes nicht zusammen, sondern von unten aufwärts mit möglichster Schnelligkeit nacheinander angeschlagen und gleichsam gerissen werden sollen. — Es kommt[a] bei Stellen vor, wo die Finger auf den Tasten liegen bleiben müssen,[b] wo es das Abstosszeichen verlangt, augenblicklich aufgehoben werden; und[c] wo dem Akkord eine kurze Pause folgt;

als: 

§ 7.

Das „Halt"! 𝄐 (*Fermate*, Ruhezeichen) kommt sowohl im Anfange, als im Laufe und am Ende eines Stücks vor, und gebietet dem Spieler einen Ruhepunkt. – Steht dies Zeichen wie bei a) über den Noten, so ruhen die Finger einige Zeit auf den Tasten; steht es, wie bei b), über den Pausen, so verlassen sie die Tasten sogleich und warten den Ruhepunkt ab.

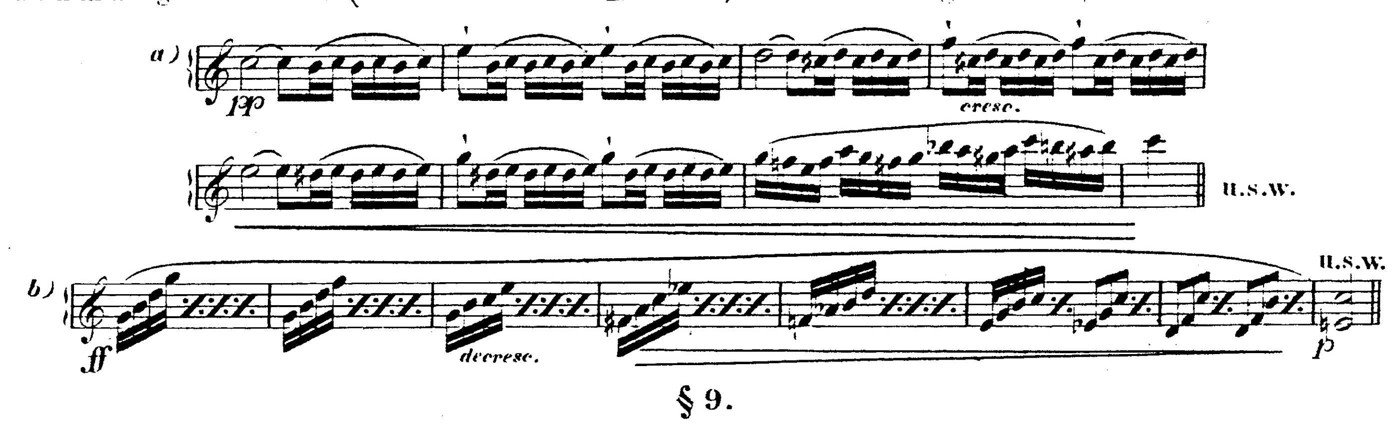


Folgen zwei Halte hintereinander, die nur durch eine Verzierung getrennt werden, so verweilt man auf dem ersten kürzere Zeit, als auf dem zweiten, weil mit diesem erst die eigentliche Ruhe eintritt; z. B.



§ 8.

Das Anschwellungszeichen (*crescendo* oder ⟨cresc.-Gabel⟩) zeigt schon durch seine Form, dass a) die Stärke des Spiels von der Spitze nach der erweiterten Öffnung allmählig zunimmt; so wie sie b) beim Abnehmungszeichen (*decrescendo* oder ⟨decresc.-Gabel⟩) wieder allmählig abnimmt; als:



§ 9.

Das Nachdruckszeichen (∧ oder >) wird sowohl bei *piano*- als *forte*-Stellen angewandt, und hebt die Note, über der es steht, vor den andern etwas heraus; z. B.



§ 10.

Das Wort *Tremolo* bedeutet die schnelle zitternde Bewegung a) zweier einzelner, oder b) mehrer im Akkorde übereinandergebauter Töne. Beim Vortrag solcher Stellen achtet man c) weniger auf den Notenwerth, als auf die strenge Ausfüllung des Zeitraumes; z. B.



---

*) Die sogenannte Schlussfermate (*Cadenza*, Tonfall) kam früher häufig in Konzerten etc. meist gegen Ende eines Stücks vor, und der Spieler suchte in ihr seine Hauptstärke zu entwickeln. Da aber die Konzerte eine andere Gestalt erhalten haben, und die Schwierigkeiten in der Komposizion selbst vertheilt sind, so gebraucht man sie selten mehr. Kommt noch zuweilen in Sonaten oder Variazionen ein solcher Haupt-Ruhepunkt vor, so giebt der Komponist selbst dem Spieler die Verzierung an.

§ 11.

a.) Die mit *8va alta* überschriebenen Stellen werden um eine Oktave h ö h e r gespielt, und das Wort *loco* führt dieselben auf ihren vorigen Standpunkt wieder zurück;

b.) Durch die Bezeichnung *con 8va* wird angedeutet, dass die einfachen Noten als Oktaven gegriffen werden sollen; sie dient, um bei ganz hohen Noten die vielen Nebenlinien zu vermeiden, die dem Auge unbequem sind.



§ 12.

Zur A u f h e b u n g der Dämpfung bedienet man sich des Zeichens ⊕, dem öfter auch das Wort *pedale* beigefügt wird, und zum A u s l a s s e n derselben eines sternartigen Zeichens ✻. Ein Mehres hierüber, im dritten Theil.

Fünftes Kapitel.

Von Worten, die auf langsamere oder schnellere Bewegung des Zeitmasses, auf Affekt, Stärke und Schwäche des Spiels Bezug haben.

Man bedient sich, um die Bewegung des Zeitmasses eines Stücks und den darin im Allgemeinen herrschenden Affekt anzugeben, gewisser italienischer Wörter, die, wenn sie die Stärke oder Schwäche einzelner Töne, oder auch ganzer Perioden bezeichnen, meist in einzelne Buchstaben abgekürzt werden.*) Ich rathe, den Schüler in der Ausführung besonders auf die letztern frühzeitig achten zu lassen; denn seine Finger erhalten dadurch eine feinere Fühlung, bestimmtere Kraft, und machen ihn zu einem gutenVortrag geschickter.

WORTE, WELCHE DIE BEWEGUNG DES ZEITMASSES ANDEUTEN.

Ganz langsame, und etwas mehr gehende Bewegungen.

Grave / *Largo*	*assai*	sehr.	schwerfällig ernst. / gedehnt abgemessen.
Larghetto / *Lento*	*assai*.	sehr	weniger langsam, doch etwas
	sostenuto	getragen . . .	gezogen, gleichsam ermattet.
Adagio,	*non troppo*	nicht zu sehr .	. langsam, aber seelenvoll.
*Andantino***)		etwas gehend.	
Andante	*maestoso*	majestätisch . .	fortschreitend, gehend.
	non troppo	nicht zu sehr.	
	affettuoso	gerührt.	
	grazioso	gefällig,	
	pastorale	ländlich,	
	con moto	etwas bewegt.	

*) Da viele Ausdrücke im Grund für den Vortrag von einerlei Bedeutung sind, so habe ich zur Vereinfachung der Sache nur solche angegeben, die dem Spieler zu wissen am nöthigsten sind.

**) Manche Autoren geben dem *Andantino* eine schnellere Bewegung als dem *Andante* (gehend, fortschreitend); allein das ist unrichtig, denn *Andantino* als Diminutiv von dem Stammworte *Andante* zeigt schon, das es weniger schnell, als dieses sein muss.

Schnellere und geschwindere Bewegungen.

Allegretto		etwas munter, leicht und anmuthig.
Allegro	*maestoso* — Munter und lebhaft, aber:	erhaben;
	moderato	mässig;
	giusto	nach Maassgabe des Charakters des Stücks;
	un poco	ein wenig;
	non troppo	nicht zu sehr;
	comodo	gemächlich;
Allegro		munter und lebhaft;
Allegro	*con moto* — Munter und lebhaft, aber:	mit mehr Bewegung;
	con brio (oder *brillante*)	hervorstechend;
	con spirito (oder *spiritoso*)	geistvoll;
	con fuoco	feurig;
	vivace	mit mehr Lebhaftigkeit;
	agitato	ängstlich bewegt;
	furioso	ungestüm, wild;
	molto	viel;
	assai	sehr.
Vivacissimo		sehr lebhaft und feurig;
Presto		noch schneller und flüchtiger;
Prestissimo		so schnell und flüchtig wie möglich.

Charakteristische Bewegungen.

Tempo di Menuetto	im Menuettenschritt;	gemässigt.
Alla Polacca	im Polonaisenschritt;	noch etwas gemässigter.
Alla Siciliana	dem sizilianischen Schäfertanz ähnlich.	pastoralartig.

Worte, die sich im Laufe des Stückes auf das Zeitmass beziehen.

A piacere, nach Belieben; — wird ausser dem Zeitmasse vorgetragen, und bleibt dem Gefühl, oft auch der Phantasie des Spielers überlassen.

Meno vivo, weniger lebhaft;
Accelerando, sich immer mehr beeilend;
Stringendo, drängend;
Sempre *piu mosso* — immer bewegter;
Sempre *piu vivo* — immer lebhafter;
Sempre *piu stretto* — immer anziehender;
Sempre *piu presto* — immer geschwinder.

Diese Ausdrücke zeigen das plötzlich oder allmählig langsamer oder geschwinder Werden im Zeitmasse an.

1mo tempo, im ersten Zeitmass; kommt vor, wenn im Laufe des Stücks das Zeitmass verändert worden, und späterhin wieder das erste eintreten soll.

Doppio oder *l'istesso Movimento* (verdoppelte, oder gleiche Bewegung) kommt ebenfalls im Laufe des Stücks vor, und zeigt an, dass, ungeachtet das frühere Zeitmasszeichen hier verdoppelt ist, dennoch die rhythmische Bewegung Takt gegen Takt, dieselbe bleibt.

Worte, die sich auf die Stärke oder Schwäche des Vortrags beziehen.

pp. (*pianissimo*)	sehr schwach;	Diese Abkürzungen beziehen sich sämmtlich auf die Stärke oder Schwäche des Spiels, und ihre Dauer währt so lange fort, bis eine neue Veränderung darin Statt findet.
p. (*piano*)	schwach;	
dol. (*dolce*)	sanft;	
cresc. (*crescendo*)	zunehmend;	
mf. (*mezzo forte*)	halbstark;	
f. (*forte*)	stark;	
ff. (*fortissimo*)	sehr stark.	
sf. (*sforzato*)	scharf angespielt;	Diese gelten nur für die einzelne Note, bei der sie stehen.
fp. (*forte e piano*)	stark angeschlagen, dann gleich darauf wieder schwach;	
ten. (*tenuto*)	gehalten.	

Marcato.	schärfer bezeichnet;	Dieses Wort bezieht sich zuweilen auf eine ganze Notenreihe, die stärker hervorgehoben werden soll.
Decresc: (decrescendo).	abnehmend;	Diese Worte beziehen sich auf Verminderung der Stärke.
Calando.	beruhigend;	
Diminuendo.	vermindernd;	
Perdendosi.	sich verlierend;	
Smorzando.	verlöschend;	
Ritardando.	zurückhaltend;	Diese verlangen nicht nur eine Verminderung der Stärke, sondern zugleich eine immer langsamer werdende Bewegung im Zeitmass.
Rallentando.	verzögernd;	
Morendo.	absterbend.	

Einige Bezeichnungen anderer Gegenstände.

m. d. (mano dritta oder *main droite)* für die rechte Hand, *m. s. (mano sinistra* oder *main gauche)* für die linke Hand: wird bei Stellen gebraucht, wo eine Hand die andere übersteigen soll.

s'attacca subito. (man schreite gleich weiter;) wird zu Ende eines Satzes gesetzt, dem sich der folgende gleich anschliessen soll.

Da Capo (von Vorn;) kommt meist bei Tänzen, Scherzi, etc. vor, und zeigt an, dass nach Beendigung des gefolgten Trio oder Alternative, der erste Satz zu wiederholen ist.

Senza replica (ohne Wiederholung;) kommt vor, wenn ein sich früher wiederholender Satz, beim *Da Capo* durchhin ohne Wiederholung gespielt werden soll; doch ist es selten mehr gebräuchlich, da der wiederkehrende Satz gewöhnlich ausgeschrieben wird.

Coda (Anhang;) bedeutet den Schlusssatz, der dem Ende eines Stücks noch angehängt wird, kömmt, ausser in Tanzmusik oder Variationen, selten mehr vor.

Sempre (immer;) wird oft andern Worten beigefügt als:

sempre *p* oder *pp*.
sempre *f* oder *ff*.
sempre *legato*.
sempre *staccato*.
sempre *cresc*.
sempre *decresc*. u. s. w.

Solo (allein;) kommt meist nur in Konzertstücken vor, um dem Spieler anzuzeigen, wo er anzufangen hat.

Tutti (alle) Dieses steht mit Vorigem in Verbindung, und bezeichnet den Eintritt der Vor.-Zwischen- und Nachspiele des Orchesters.

Worte, die zur Bezeichnung des Charakters eines Tonstücks entweder gleich zu Anfange, oder, des Affekts einzelner Perioden wegen, im Laufe desselben vorkommen.

mesto, lugubre, . .	traurig, düster.	*arioso*, ...	sangbar.
patetico, . . .	feierlich, ernst.	*amabile*, ...	lieblich.
con dolore, . . .	mit Wemuth.	*con tenerezza*, . .	zärtlich, schmeichelnd.
languido, . . .	seufzend, schmachtend.	*innocente*, . . .	unschuldig, anspruchslos.
con anima, . . .	seelenvoll.	*con grazia*, . .	anmuthig.
cantabile, . . .	gesangvoll.	*leggiero* oder .	mit Leichtigkeit.
espressivo oder . .	ausdrucksvoll.	*leggierissimo*, .	mit gröster Leichtigkeit.
con espressione, .	mit Empfindung.	*scherzando*, . .	scherzend, tändelnd.
dolce oder	sanft.	*risoluto*, . . .	entschlossen, kräftig.
con dolcezza, . .	mit Sanftmuth.		

Wie auch Autoren das Zeitmass und den Charakter eines Stücks durch Worte zu bestimmen suchen, so wird ihre Absicht dennoch selten vollkommen erreicht, weil dieses zu sehr von dem individuellen Gefühl und der Ansicht des Spielers abhängt, die es ihm zuweilen erschweren, das richtige Zeitmass aus dem Charakter des Stücks zu entnehmen. *Maelzel's* Metronom ist daher allerdings eine Erfindung von unverkennbarem Nutzen; denn der Spieler oder Dirigent erfährt dadurch augenblicklich das Zeitmass, in welchem der Komponist seine Komposizion vorgetragen wissen will. Über die Anwendung des Metronom's im dritten Theil.

60
Übungs-Stücke,
worin die im ersten Theile erklärten Regeln in Anwendung gebracht werden.



*) Bindungen, Reg. §.3. Kap. 2. Absch. 2.



(*) Der 5te Finger löst augenblicklich den 3ten ab, ohne die Taste zweimal anzuschlagen.
(**) Abgleiten mit demselben Finger.



10. *Allegretto.*

11. *Andante maestoso.* (God save the King.)

12. *Allegretto.*

13. *Allegretto.*



(*) Ablösung der Finger, wie oben in No 5.



*) Gebrauch desselben Fingers auf zwei verschiedenen Tasten hintereinander.



Allegro.

19.

p *cresc.* *f*

Moderato.

20.

f *fz* *p*

Allegro.

21.

f *fz*


Allegretto.
22.
Moderato.
23.
Allegro giusto.
24.
cre-
scen-do.

25. *Allegretto.*

26. *Andante con affetto.*

cresc.

27. *Risoluto.* (*)

*) Punktirte Noten; Reg. §. 2.3.5. Kap. 2. Absch. 2.
Durchaus punktirte Sätze, wie hier, werden etwas pikant vorgetragen.


Allegro maestoso.
28.
ff
p
f
Un poco Adagio.
29.
p
legato assai.
f



*) Überlegen des längern Fingers über den kürzern.


Moderato.
38.
Adagio.
Tempo I^mo
Un poco Adagio.
39.
cresc.
cresc.

Gique.



(*) Fingerwechslung bei wiederholtem Tonanschlag.
(**) Gebrauch desselben Fingers sprungweise.
(a) Unterlegen, (b) Überlegen des Fingers.



*) Zwei gleiche Noten gegen eine Triole; § 9. Kap. 2 Absch. 2.



Moderato.

43.

p *p* *cresc.* *f* *p* *f* *decresc.* *p*


cresc.
f
f
Allegro.
44.
f
f
p


Scherzo con brio.
45.
p
cresc.
f
in 8va
8
loco.
sf


cresc.
p
p
mf
mf
f
f
p
p
pp
pp
pp


Allegretto grazioso.
46.
Fine.
cresc.

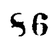


 T.H.5201.


Un poco Allegretto.
48.
p
cresc.
p
cresc.
f
f
sf
p
sf
p
p
sf
p
p
p
pp
pp


Moderato.
49.
ritard.
a tempo.
cresc.
Allegretto.
50.
cresc.
cresc.


fp
pp
pp
Rondo.
Allegretto.
51.
p
p
cresc.
p
p
cresc.
f
f
p
p
cresc.
f
f



52. *Marcia. Allegro maestoso.*

cresc.

*) Gebrochene Akkorde; Reg. § 6. Kap. 4. Absch. 3.


mf
cresc.
ff
ff
ff
ff
p
p
f
f
p
p
f
f
ff
ff
p
p
p
p

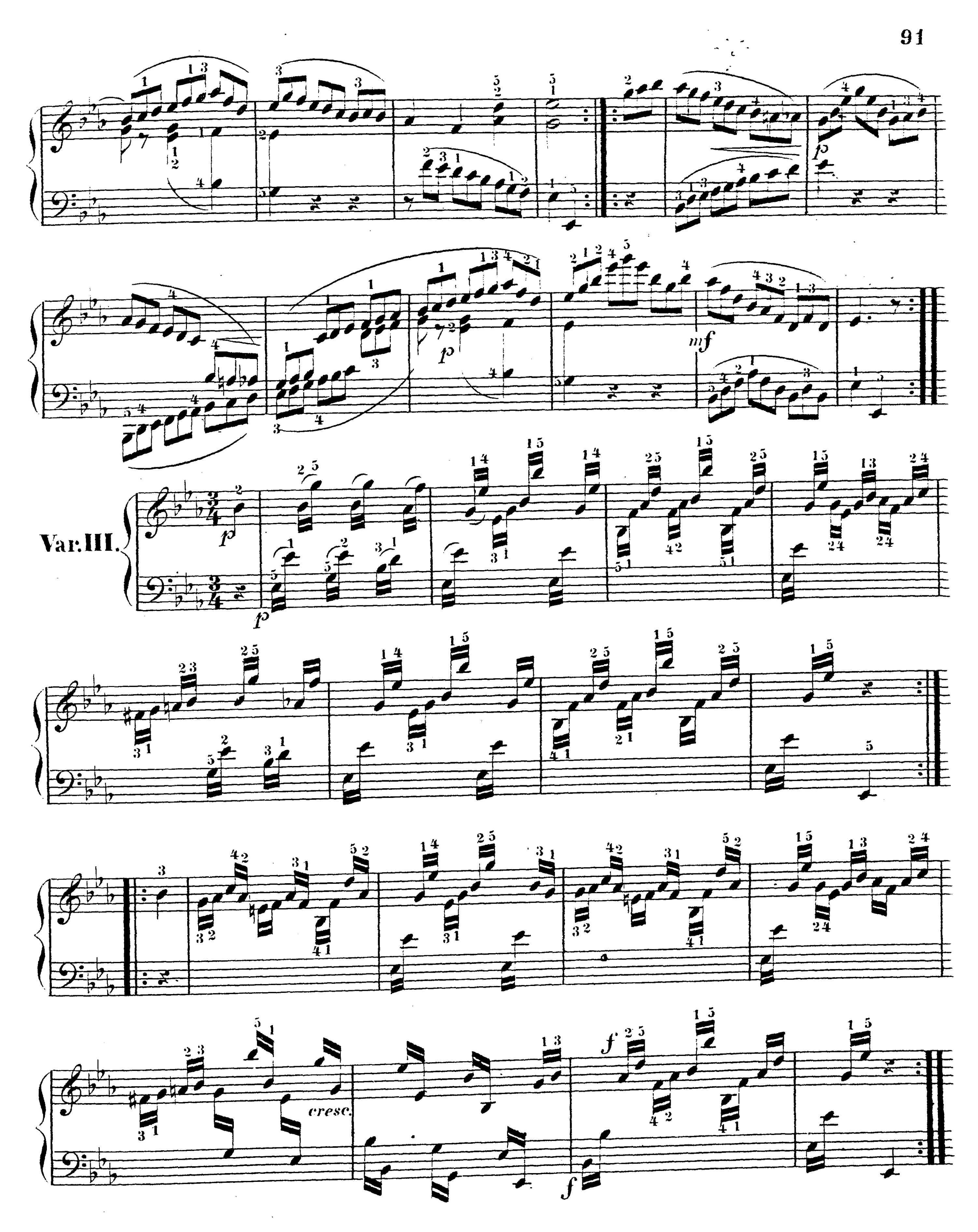


*) Syncopen; Reg. § 5. Kap. 2. Absch. 2.


dolce.
sf
p
sf
sf
p
cresc.
p
cresc.
sf
p
p

Tyrolienne. Variée.




Var. III.
p
mf
cresc.
f



Lento un poco.

55.

Allegro.

56.

*) Vorzeichnungsveränderung; Reg. § 8. Kap. 1. Absch. 2.


cresc.
f
p
cresc.
fz



Andantino.
57.
p
f
fz
ff
sf
cresc.
mf


p legato.
Choralmässig.
58.
p tutto legato.
cresc.

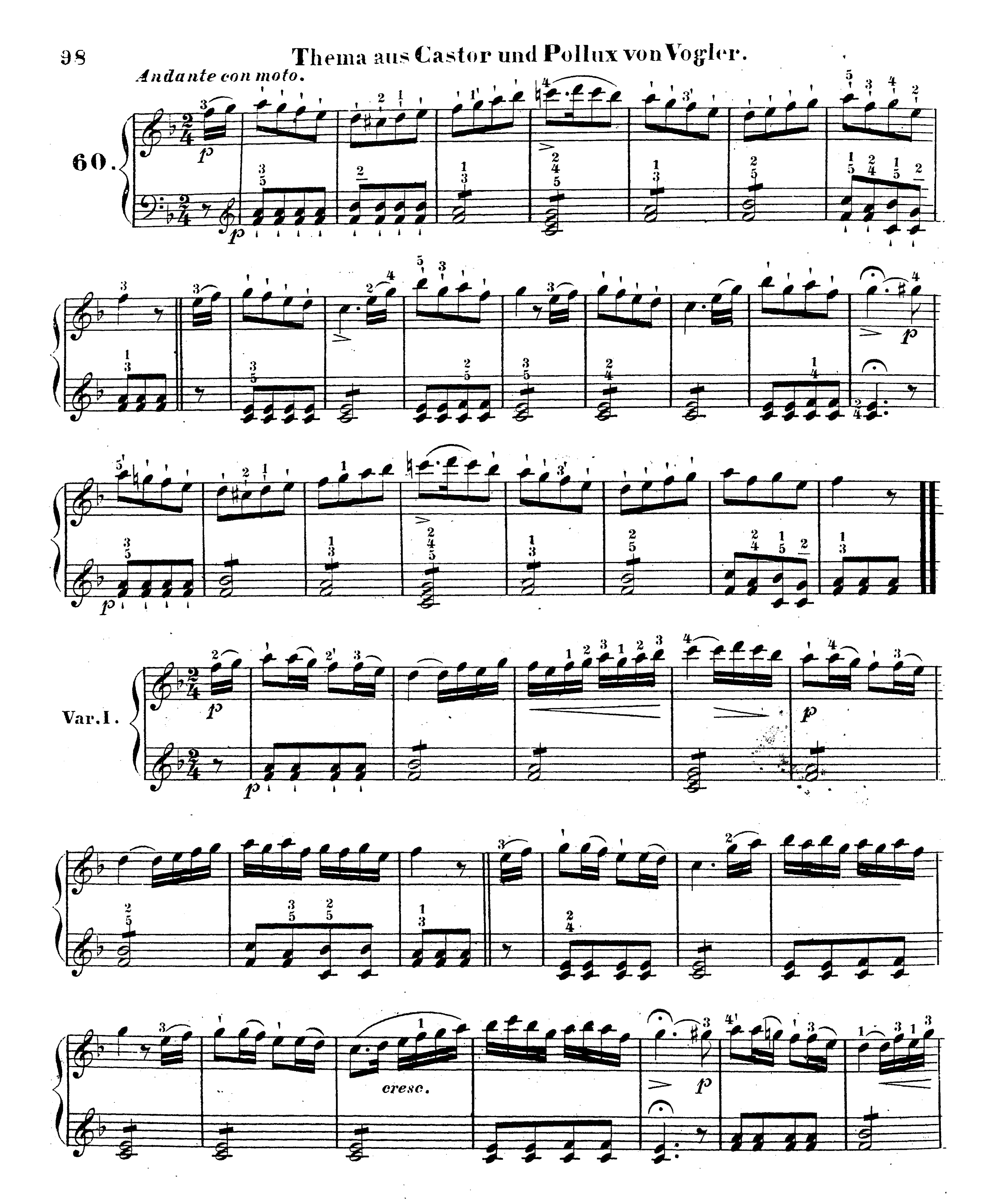
An Alexis.



*) Vortrag; bei zwei zusammengebundenen Noten wird die zweite kurz abgefertigt.


cre
scen
do.
ritar.

Thema aus Castor und Pollux von Vogler.

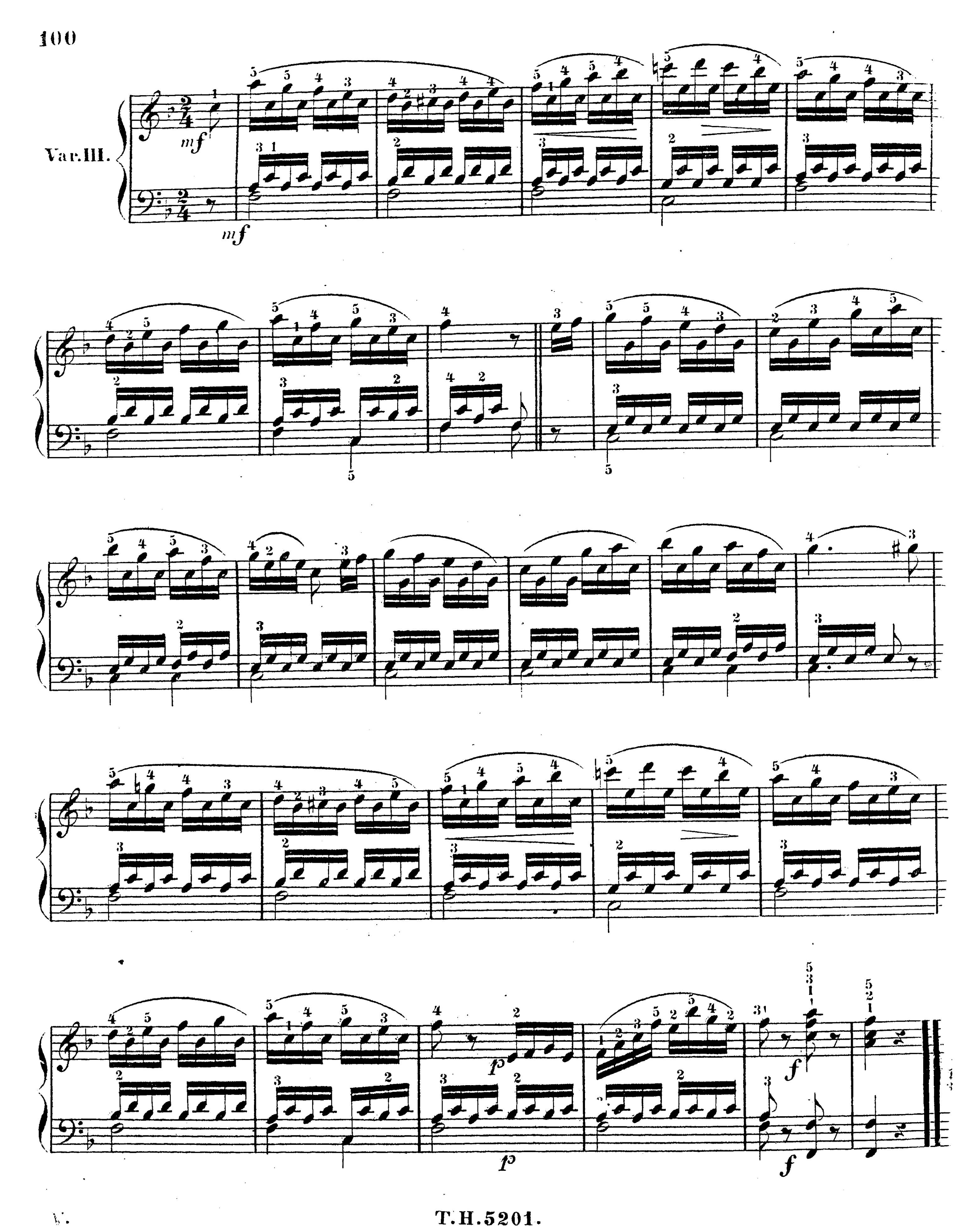




Var. II.

p

cresc.


Var. III.
mf
mf
f
f

Zusatz-Kapitel.

Da das ununterbrochene Studium vorliegender Übungen und Handstücke die Lust des Anfängers etwas ermüden möchte, so rathe ich, von Zeit zu Zeit kleine, dem Ohr gefällige Komposizionen einzumischen; nur vermeide man Tändeleyen aus Opern, Balletten, Ouverturen, Tänze u. dgl. weil sie dem Pianoforte nicht eigenthümlich sind, weder Hände noch Finger bilden, die linke Hand zu wenig beschäftigen, den Geschmack für ächte Klaviermusik verderben, und das Fortschreiten eines ernsten musikalischen Studiums stören.

Ich glaube daher, dass es dem Lehrer nicht unwillkommen ist, wenn ich bei dieser Gelegenheit dem Schluss dieses Theils eine Auswahl solcher mir bekannter Musikstücke beifüge, die, der zunehmenden Kraft des Anfängers angemessen, mit für ihn geeigneten Komposizionen beginnt, und stufenweis bis zu einer vollkommenen Ausbildung fortschreitet.

AUSWAHL FÜR DIE ERSTEN ANFÄNGER.*)

Assmayer, I. 25 Handstücke, im leichten und angenehmen Style verfasst, und der fleissigen Jugend gewidmet. 25tes Werk, 1—6te Lieferung. (Wien, bei Tob. Haslinger.)

Clementi, M. Sonatines doigtées, 36. 37 und 38tes Werk. (Wien, bei Tob. Haslinger.)

Czerny, C. 100 Übungsstücke mit Bezeichnung des Fingersatzes. Zur Erleichterung des Unterrichtes für die Jugend geschrieben. 139tes Werk, 1—4tes Heft. (Wien, bei Tobias Haslinger.)

Diabelli, A. Sonatinen aus allen Dur- und Moll-Tonarten. 50tes Werk, 1—9tes Heft. (Wien, bei Tob. Haslinger.)

Dussek, L. 6 Sonatines progressives, Op. 20. Liv. 1. 2. (Leipzig, bei Peters.)

Gelinek, (Abbé) Sonatine facile № 1.2. (Wien, bei Artaria.)

Häser, kleine Klavierstücke aus allen Tönen für Anfänger. (Weimar, bei Wenzl.)

— musikalische Unterhaltungen. (Weimar, bei Wenzl.)

Haslinger, T. Musikalischer Jugendfreund für das Pianoforte mit und ohne Begleitung und zu 4 Händen. № 1—25. (Wien, bei Tob. Haslinger.)

Hummel, J.N. 6 Pièces faciles. (Leipzig, bei Breitkopf u. Härtl.)

Kuhlau, F. kleine Rondo's (Leipzig, bei Peters.)

Lickl, G. Sonatines (mit Viol.) № 1. 2. 3. (Wien, bei Bermann.)

Müller, A.E. instruktive Übungsstücke, 6 Hefte. (Leipzig, bei Peters.)

— 3 Sonatines progressives, Op. 28. (Leipzig, bei Peters.)

Pleyel, Ig. 28 Pièces faciles. (Wien, bei Artaria.)

Wannhal, J. Werke für Anfänger. (Wien, bei Tob. Haslinger.)

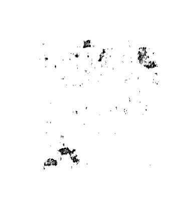
Bei weiterm Fortschreiten.

PLEYEL'S — KOZELUCH'S — HUMMEL'S — HAYDN'S — MOZART'S — CLEMENTI'S
leichtere Werke, mit und ohne Begleitung.
Hat der Schüler nun einen höhern Grad von Fertigkeit erlangt, so gebe man ihm:
MOZART'S — CLEMENTI'S — DUSSEK'S — BEETHOVEN'S — CRAMER'S
schwierigere Kompositionen;
und hat er inzwischen die Applikatur-Exempel des zweiten Theils dieser Schule gehörig studirt, sodann
CLEMENTI'S Praeludien und Exercitien, Liv. 1. 2.
„ „ Gradus ad Parnassum, Liv. 1. 2. 3.
CRAMER'S Etuden Cah. 1—6. (Wien, bei Haslinger.)
und die schweren Werke anderer, älterer und neuerer, anerkannten Komponisten.
Zum Schlusse des Ganzen, zur Übung in gebundener Schreibart, und zur Ausbildung des höhern Kunstgeschmacks:
J. S. BACH'S und ***HÄNDEL'S*** Werke.

Ende des ersten Theils.

---

*) Alle hier angezeigten Musikwerke findet man in der k.k. Hof-Musikalienhandlung des Tobias Haslinger in Wien.




Zweiter
THEIL.



Vom Fingersatze überhaupt.

Die fortschreitende Kunstfertigkeit auf dem Pianoforte, und die Erfindung neuer Passagen und Figuren, haben einen mannichfaltigern Gebrauch der Finger veranlasst, und desshalb ein für die jetzige neuere Spielart passendes Fingersystem nöthig gemacht, welches hier deutlich auseinandergesetzt werden soll, da ohne richtigen und bequemen Fingersatz sich Niemand zu einem guten und fertigen Spieler bilden kann. _ *)

Unter Fingersatz versteht man die richtige und zweckmässige Anwendung der Finger beider Hände. Es gilt hier zu lernen, dass man überall diejenigen Finger wähle, mit welchen alle Tonstufen am leichtesten und sichersten erreicht, alle Stellen der Komposizion am deutlichsten, präcisesten, und auch für den jederzeit angemessensten Ausdruck am freyesten vorgetragen werden können. Damit wird zugleich Bequemlichkeit und Anstand beim Spiele erreicht.

Da manche Stellen mehre Fingerordnungen, andere aber nur eine Einzige zulassen, so habe ich, um alle Zweifel zu heben, in den meisten Fällen nur Eine, aber die beste und bequemste, gewählt.

Der wichtigste Finger ist der Daumen, als der Stützpunkt, um den sich die andern Finger, die Hand möge sich zusammenziehen oder erweitern, mit möglichster Leichtigkeit und Geschwindigkeit, ohne die geringste Trennung der Töne, hin- oder herüber legen müssen. Um dem Schüler alle vorkommende Fingerordnungs-Fälle zu zeigen, habe ich das Fingersystem eingetheilt, und jede Abtheilung einzeln behandelt; als:

1.) Fortrücken mit einerlei Fingerordnung, bei gleichförmiger Figurenfolge.
2.) Untersetzen des Daumens unter andere Finger; und Überschlagen der Finger über den Daumen.
3.) Auslassen eines oder mehrer Finger.
4.) Vertauschen des einen Fingers mit dem andern, auf demselben Tone.
5.) Spannungen und Sprünge.
6.) Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten.
7.) Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern.
8.) Abwechslung eines oder mehrer Finger bei wiederholtem Tonanschlag auf Einer Taste; und wiederholte Anwendung Eines Fingers auf zwei oder mehren verschiedenen Tasten.
9.) Eingreifen der Hände in einander, und Überschlagen einer Hand über die andere.
10.) Stimmenvertheilung unter beide Hände, und Fingerordnungs-Lizenz beim gebundenen Styl.

Diese verschiedenen Abtheilungen des Fingerordnungssystems können sich vermöge der Lage der Hand hier ausschliesslich nur auf die Passagen der rechten Hand beziehen: in der linken Hand kommen zwar dieselben Fälle der Fingerordnung, aber zerstreut vor.

Obgleich die Anlage der in diesem Theile enthaltenen Übungen grösstentheils auf stufenweise Figuren-Folge gegründet ist, so habe ich dennoch nicht versäumt, dem Schüler eine mehrseitige Anwendung derselben zu geben; z. B. durch Einmischung von Obertasten, springend nach grössern Tonentfernungen, und spannend; sie sind mit dem Fingersatz für die rechte Hand, wie auch meist für die linke bezeichnet, und werden Anfangs mit jeder allein, dann mit beiden zusammen geübt. Sie sind meist nach dem Tonumfange geordnet, **) doch keineswegs so sehr darauf beschränkt, dass die unter sich ähnlichen Figuren nicht zuweilen im Laufe des Beispiels einen grössern Tonumfang erhalten hätten. _

---

*) Ich betrachte daher diesen Gegenstand als einen der wichtigsten meiner Lehre, und habe ihn mehr durch zahlreiche Beispiele, als durch Worte, für alle vorkommenden Fälle zu erläutern gesucht. Übrigens halte ich die grosse Anzahl von Beispielen eben hier auch dadurch für gerechtfertigt, dass deren fleissige Übung den Schüler auch sonst sehr fördern wird.

**) Das heisst: nach dem Terz-, Quart-, Quint-Umfange u. s. w. um den Fingersatz für ähnliche in andern Komposizionen erscheinende Figuren hier leichter nachsuchen zu können.

Auch hielt ich es für nöthig, um dem Schüler gewisse Vortheile zur Erleichterung des Spiels an die Hand zu geben, den Beispielen zuweilen kleine Bemerkungen beizufügen; als: 1.) wie die Hand beim Vortrag gehalten werden soll; 2.) ob die Finger mehr geschlossen werden müssen; 3.) welche Note, wegen besserer Bindung und sichrern Ausführung der Figur, zuweilen etwas länger angehalten werden soll;*) und 4.) besonders, welche Note der Figur einen kleinen Nachdruck erhalten muss, um die Passage dem Ohr verständlicher zu machen.**)

Da die Figuren als verschiedenartige Brechungen der Akkorde zu betrachten sind, so haben sie grossentheils auch den Fingersatz mit denselben gemein; wo es nöthig war, habe ich den Beispielen die Stamm-Akkorde der Figuren, nebst ihrem Fingersatz, vorgesetzt. Übrigens bestehen diese kurzen Übungen aus einfachen, zusammengesetzten, in Kettenreihe folgenden, aus mehrstimmigen, und aus andern, theils aus meinen, theils aus berühmter Meister Werken ausgewählten Figuren und Passagen.

Erstes Kapitel.

Vom Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge.

§1.

So nothwendig das Untersetzen des Daumens und das Überschlagen der Finger im ganzen Fingersystem ist, so schadet dennoch eine zu häufige Anwendung, besonders wenn sie zu schnell wiederkehrt. Um dieses zu vermeiden, bedienet man sich a) des in der Überschrift angeführten Fortrückens mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge.

§2.

Durch diese einfachere Fingerordnung können die Passagen mit grösserer Sicherheit und Rundung vorgetragen werden; denn die Hand rückt dabei in möglichster Ruhe fort, und die Finger, die nur wenig gehoben werden, gleiten gleichsam von Taste zu Taste weiter.

§3.

Vorkommende Obertasten ändern die gleiche Fingerfortschreitung nur insofern, als die Regel bei einstimmigen Figuren den Gebrauch des Daumens auf den Obertasten verbietet; sobald sie in ihre frühere Lage auf den Untertasten zurücktritt, muss auch b) sogleich die frühere Fingerfolge eintreten; mehrstimmige Sätze c) machen jedoch eine Ausnahme.



Folgende kurze Übungen machen den Schüler mit vielen auf den Fingersatz dieses Kapitels Bezug habenden Figuren und Passagen bekannt, deren fleissige Übung ihm in der Folge vieles erleichtern wird.

---

*) Es erscheint in den Beispielen mit einem kleinen Sternchen (∗) bezeichnet.

**) Dieser Nachdruck darf jedoch nicht gewaltsam und störend seyn, sondern nur ein kleines Übergewicht vor den andern Noten bekommen; er erhält den Spieler richtiger im Zeitmass, und giebt seinen Fingern mehr Bestimmtheit und feinere Fühlung. Ich bezeichne ihn hier mit (∧).

I

Applikatur-Übungen.

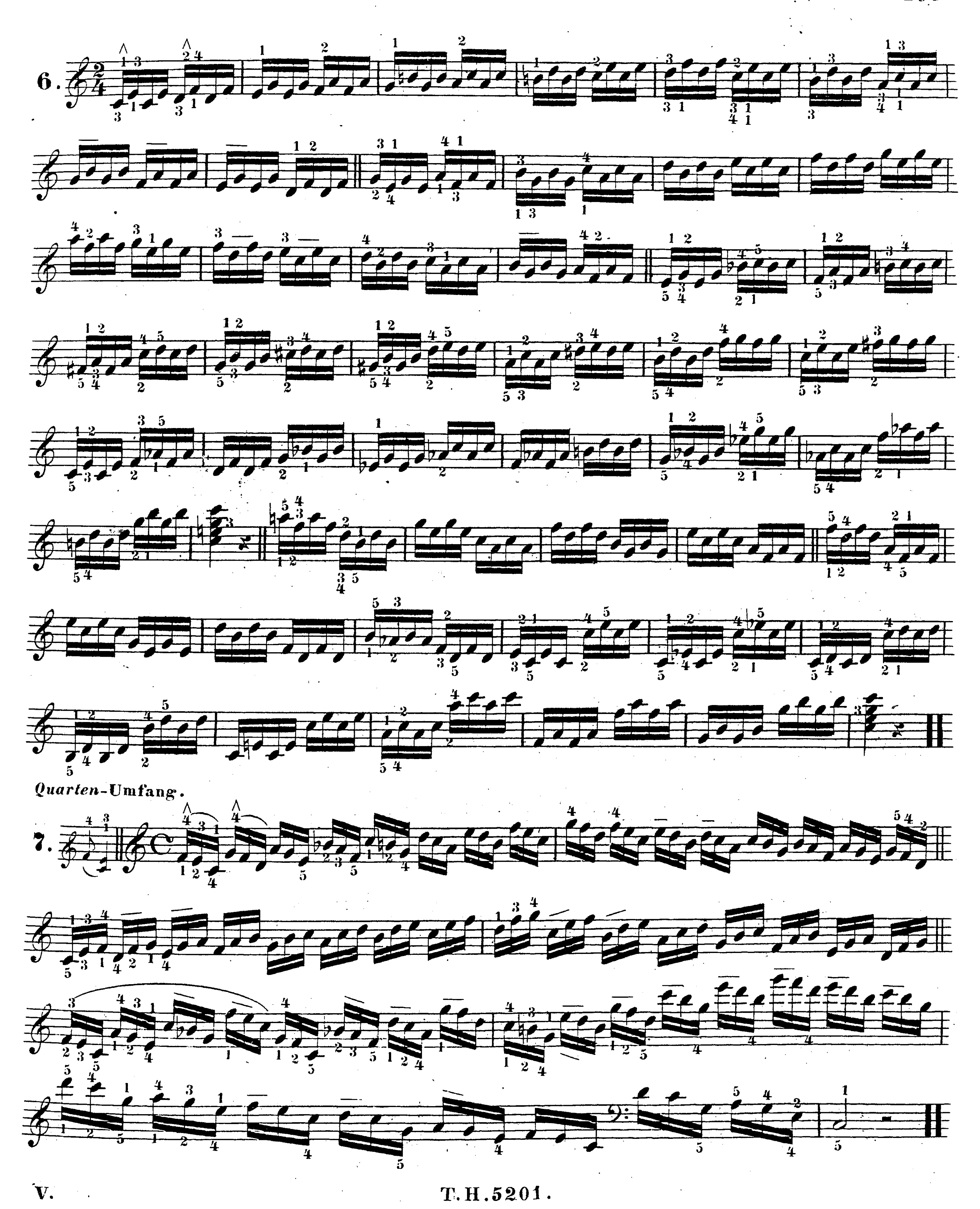
Fortrücken mit einerlei Fingerordnung bei gleichförmiger Figurenfolge.

a.) Die erste der drei Noten erhält etwas Nachdruck gegen die zwei folgenden; die Hand verhält sich ruhig, ohne sich zu erheben; die Töne werden gleichsam an einander gebunden. *b.)* Beim Spannen darf der Finger die frühere Taste nicht eher verlassen, als bis die zu spannende Taste bereits angeschlagen wird. *c.)* Selbst sprungweise darf sich die Hand beinahnicht erheben, sondern nur leicht, gleichsam an die Tasten gebunden, auf- oder abwärts gleiten.*)



*) Diese Regeln gelten im Allgemeinen für den ganzen 2ten Theil.

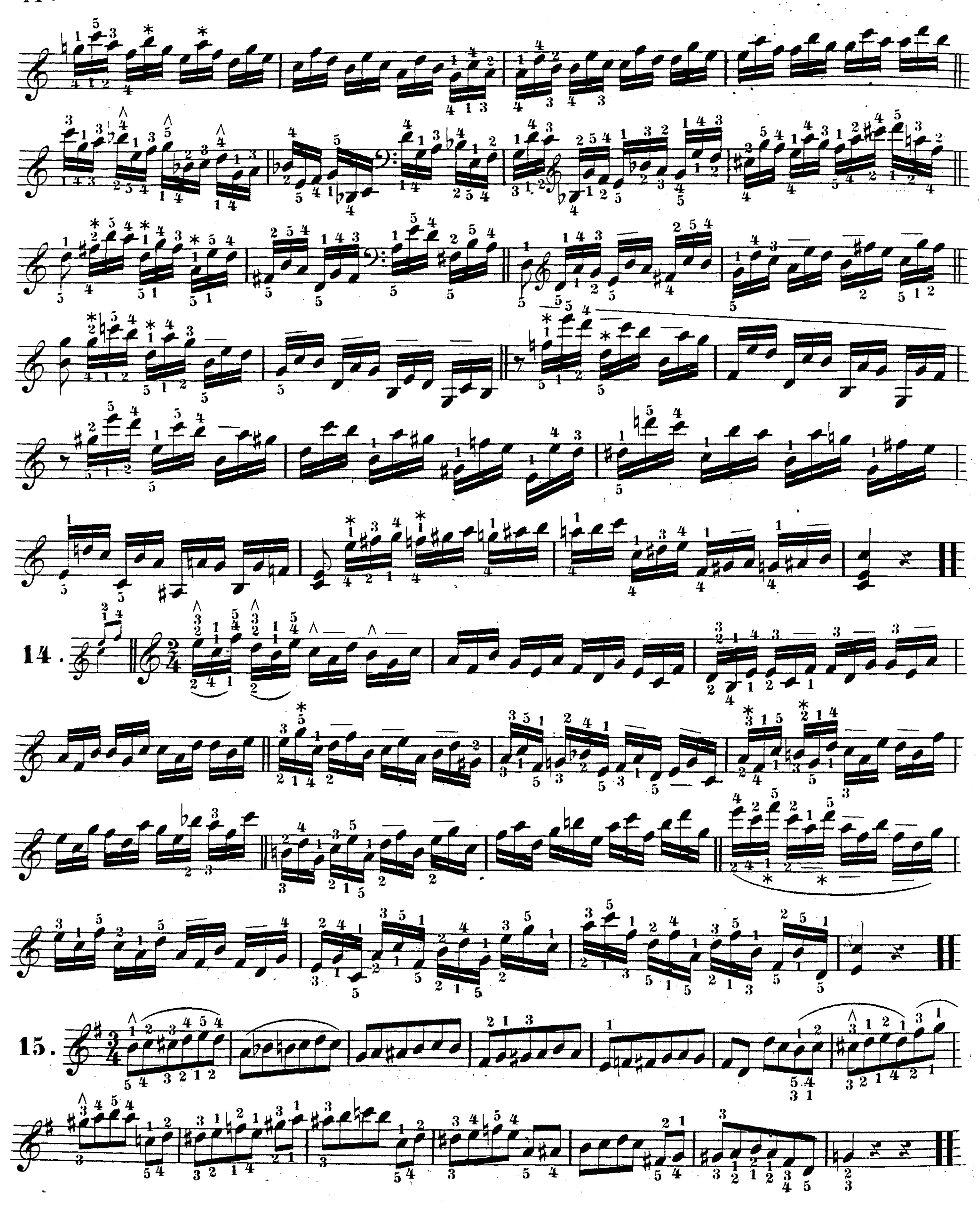

3.
4.
5.


6.
Quarten-Umfang.
7.



a) Der Finger wird zum zweiten Tonanschlag fast unmerklich gehoben, die Hand aber bleibt ganz ruhig.


11.
12.
Längeres Anhalten des Daumens.
13.


14.
15.


16.
Sieh die Regel über den Vortrag der Sextolen und Triolen im 1ten Theil.
17.
18.
19.
20.


21.
22.
23.
24.
25.


26.
27.
28.
29.
R.H.
L.H.
Besondere Begleitung.


Quinten-
Umfang.
oder
30.
Im Gegenschlag.
31.





a) Der Finger wird ganz leicht von der Taste abgezogen, ohne die Hand dabei zu erheben, die nur leicht nachrückt.


39.
40.
41.
42.
43.
L.H.
44.


R.H.
L.H.
45.
46.
47.
48.
49.
50.


a) Die Hand rückt ganz sachte nach, ohne sich zu erheben.
51.
Sexten-Umfang.
52.
53.


54.
55.
spannend.
neuer Handaufsatz.
56.


57.


58
59


60.


61.
62.
63.

64.



65.

a) Die Hand wird leicht verschoben, aber nicht gehoben.

66.


67.
68.
a) Wenn mit dem 3ten und 4ten Finger und mit dem 4ten und 5ten eine Terz oder Quarte gegriffen wird, so nennt man es eine G a b e l; man erspart in manchen Fällen, z. B. hier, das Überschlagen der Finger, und das Spiel wird bequemer.
69.
70.
sf
71.
72.


73
74
75
76


77.
78.
Septimen-Umfang.
79.
80.

81.

82.

83.

84.


R. H.
85.
86.
87.
88.
89.
90.
91.

92.

93.

94.

Octaven-Umfang.

95.

96.



97.


98.
L.H.
99.
R.H.


100.
101.


102.
103.


104.
105.
106.
107.
108.


109.
110.
111.
112.
113.


114.
115.
116.
117.
118.


119.
120.
121.
122.


123.
124.
125.
126.
127.
128.


129.
130.
131.
132.
133.



a) Mit ausgespannten nacheinander folgenden fünf Fingern.


139.
140.
141.
142.
143.


144.
145.
146.
147.
148.
149.


150.
151.
152.
153.


154.
155.
156.
157.
158.


159.
160.
161.
162.


163.
Nonen-
Umfang.
164.
a) Der Daumen bleibt immer ausgestreckt.
165.
166.
L.H.
167.
168.
a) Der kleine Finger bleibt immer ausgestreckt.
169.


170.
171.
172.
173.
174.


175.
Gabel.
176.
177.
178.
179.

Decimen-Umfang.

180.

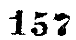
181.

182.


Undecimen-Umfang.
183.
184.
In Doppelgriffen.
185.
186.
187.


188.
189.


190.
191.
192.
193.
194.



195.

a) Die Hand wird blos verschoben, aber nicht dabei aufgehoben.

196.


197.
198.
199.
200.


201.
202.



203.
204.
205.
206.

207.

208.

209.

210.

211.

212.

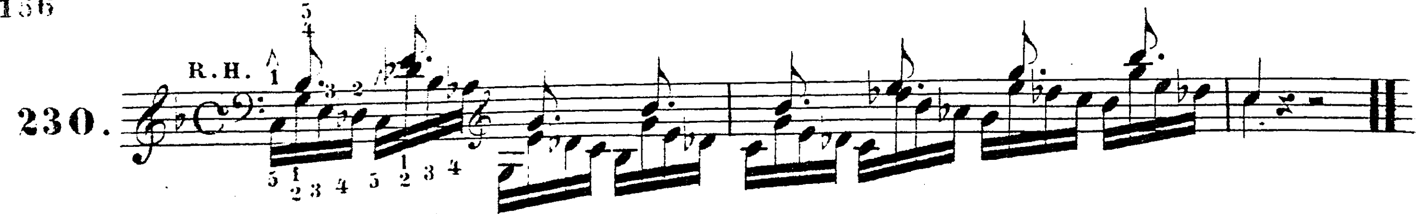

213.
214.
215.
216.


217.
L.H.3
218.
219.
220.


221.
222.
a) Die Hand verhält sich möglichst ruhig, und wird sehr wenig dabei erhoben.
223.
Dreigriffig.
224.
225.


226.
227.
228.
229.

230.



Fortbewegung der Finger bei liegenbleibenden Stimmen.

231.

232.

233.

234.

Stimmentheilung unter beiden Händen.

a) Die Finger werden so leicht und nur so viel von den Tasten gehoben, als nöthig ist, den Ton wiederholt anschlagen zu können.

Zweites Kapitel.

Vom Untersetzen des Daumens unter einen andern Finger; und Überschlagen der Finger über den Daumen.

Diese beiden natürlichen Mittel verhindern, dass es an Fingern mangele, und die daraus entstehende Beschränkung. Doch wie ein zweckmässiger Gebrauch derselben die Grundlage des Fingersystems ist, so wird dagegen jede überflüssige Anwendung leicht hinderlich und störend.

Vom Untersetzen des Daumens.

§ 1.

Das Untersetzen des Daumens findet statt, sowohl [a] bei stufenweisen, als [b] bei springenden Tonfolgen, in der rechten Hand aufwärts, und in der linken abwärts.

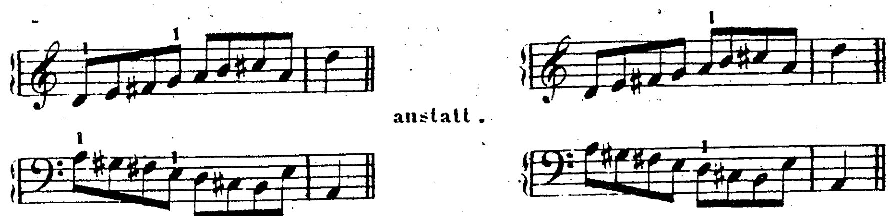


§ 2.

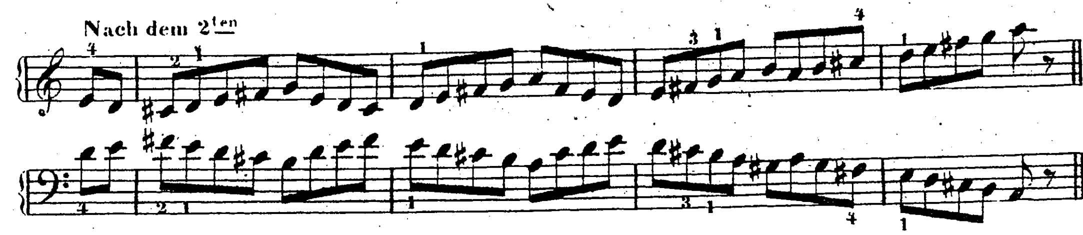
Man gewöhne sich bei Zeiten den Daumen beider Hände immer etwas eingebogen (jedoch nicht krampfhaft) unter den Zeigefinger zu halten, damit er schon zum Untersetzen bereit sei, ehe in die Reihe trifft, und keine Trennung der Töne hörbar werde. Das Vorrücken der Hände und Arme ist sowohl beim Untersetzen als Überlegen des Fingers möglichst zu vermeiden.—

§ 3.

Der Daumen darf in stufenweisen Tonfolgen niemals auf einer Obertaste gebraucht werden: er muss vielmehr, in der rechten Hand aufwärts, und in der linken abwärts, erst nach derselben auf die Untertaste zu liegen kommen.



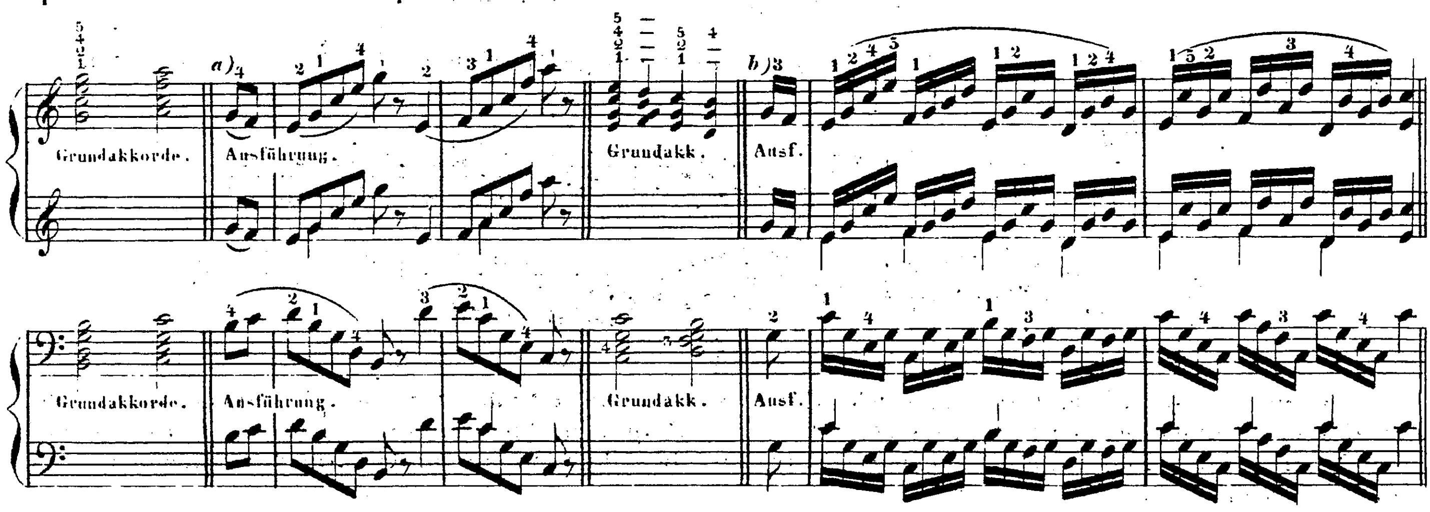
Nach Erforderniss wird er bald nach dem 2ten, 3ten, 4ten, zuweilen sogar nach dem 5ten Finger untergesetzt.





§4.

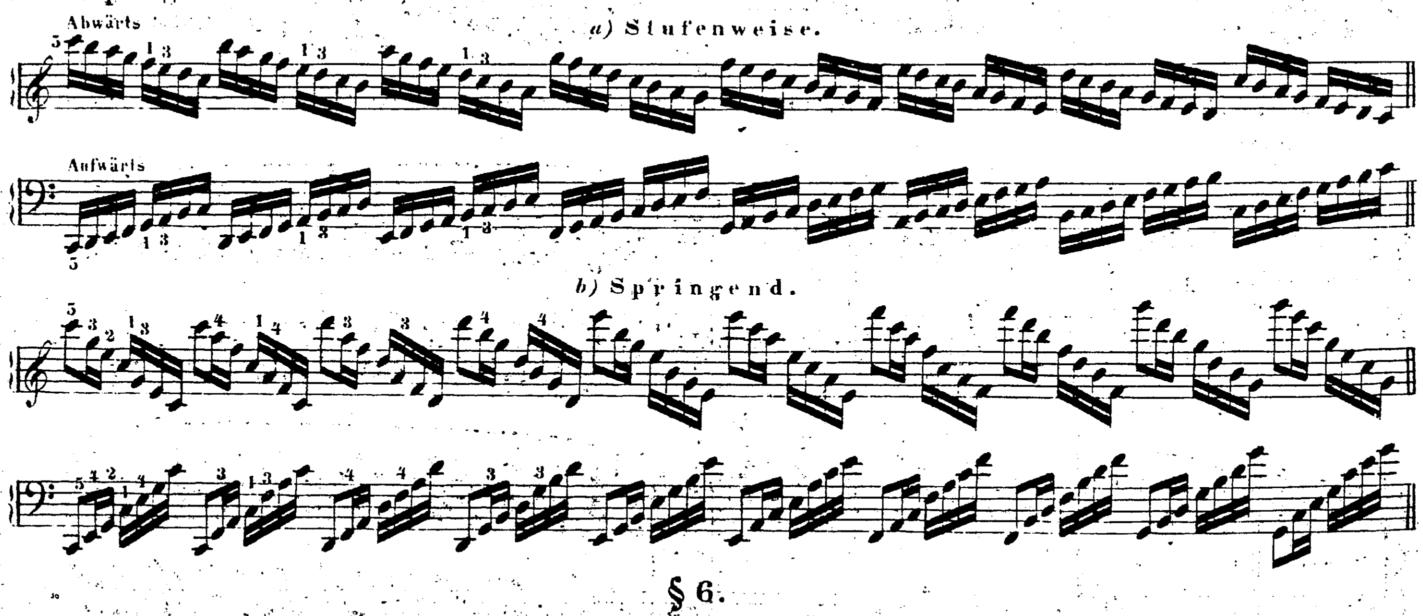
a) Bei den, Akkorde durchspringenden und b) harpeggirenden Passagen lasse man den Daumen (während die andern Finger fortspielen) etwas länger auf der Taste ruhn, damit die Hand ruhig bleibe, der Spieler einen festen Anhaltspunkt habe, und der Vortrag klangreicher werde.



Vom Überschlagen der Finger.

§5.

Das Überschlagen der Finger über den Daumen findet statt, wie jenes a) sowohl bei stufenweisen, als b) springenden Tonfolgen, und zwar in der rechten Hand abwärts, und in der linken aufwärts.



§6.

Die Hand muss sich dabei sehr zusammenschmiegen, damit der sich überlegende Finger, besonders

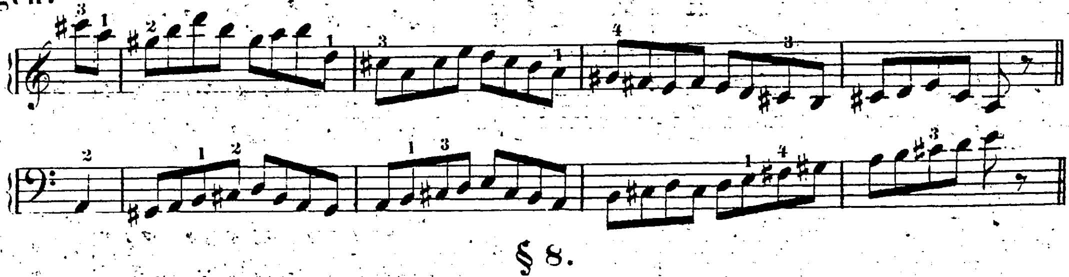
von einer Untertaste zur andern, beinahe v o r den Daumen zu liegen komme. Alle Verdrehungen der Hände und Arme sind hier ebenfalls zu vermeiden.

§ 7.

Bei stufenweisen Tonfolgen kommt der Daumen in der rechten Hand abwärts, und in der linken aufwärts vor die O b e r t a s t e zu liegen; als:



Übrigens wird auch hier bald der 2te, 3te, 4te, und in einigen Fällen der 5te Finger über den Daumen übergeschlagen.



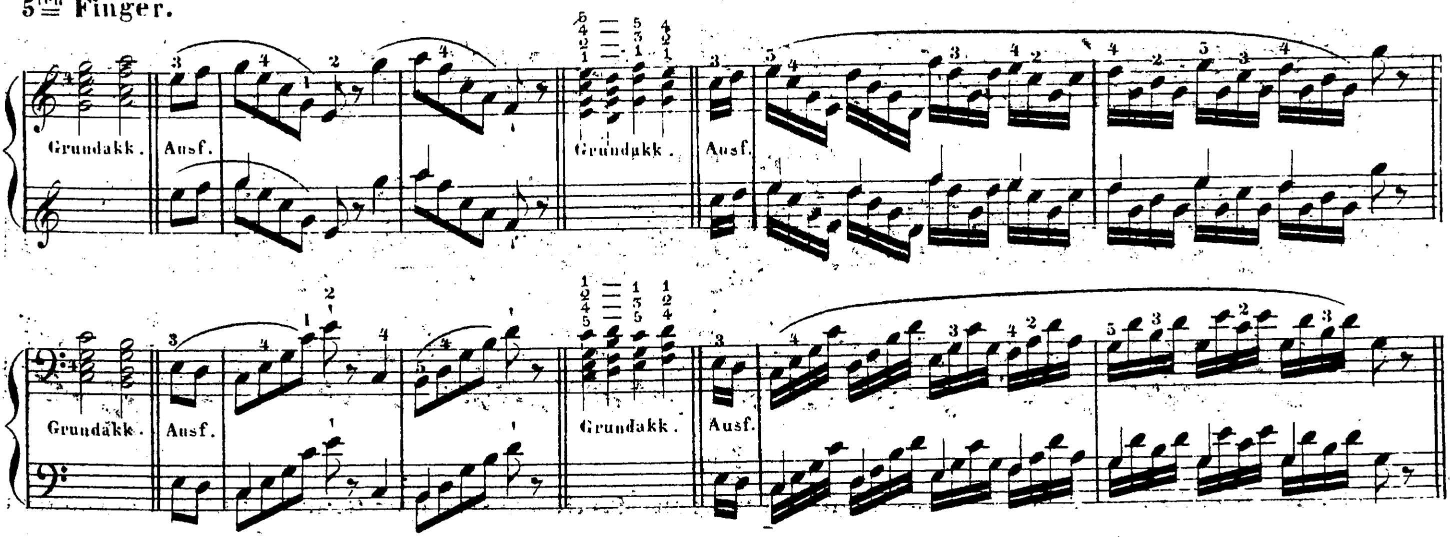
§ 8.

Besonders ist zu bemerken, dass in Tonleitern mit mehren ♯ oder ♭ gewöhnlich auf die E r s t e der zwei nacheinander liegenden O b e r t a s t e n[a)] der 3te Finger, und bei den drei nacheinanderliegenden[b)] der 4te über den Daumen gelegt wird; weil für diese das Überschlagen auf die Obertaste bequemer ist als auf die Untertaste.



§ 9.

Was § 4. hinsichtlich des längern Liegenlassens des Daumens gesagt wurde, gilt hier auch für den 5ten Finger.



Zur zweckmässigsten Übung beider Hände, im Untersetzen des Daumens und Überlegen der Finger dienen vorzüglich die Tonleitern in allen Gattungen und Bewegungen.

Von den Tonleitern.

§ 10.

a) Alle mit den Untertasten anfangende *Dur* und *Moll*-Tonleitern werden aufwärts in der rechten Hand mit dem Daumen angefangen, und haben mit Einschluss der Oktave, eine Folge von drei und dann fünf Fingern; hiervon ist nur die *F* Tonleiter ausgenommen, wo der Daumen statt nach dem 3ten Finger erst nach dem 4ten untergesetzt wird.*)

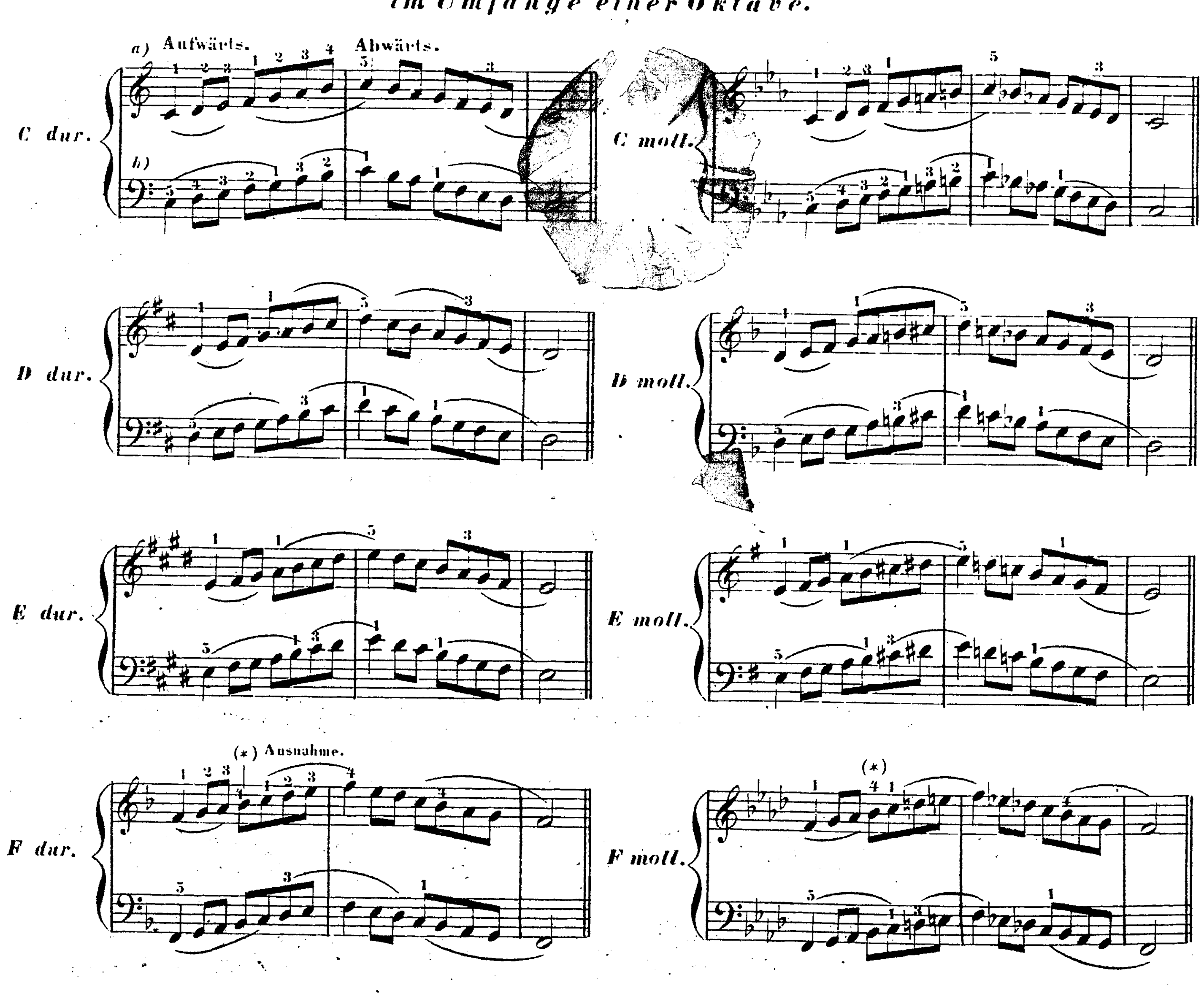
§ 11.

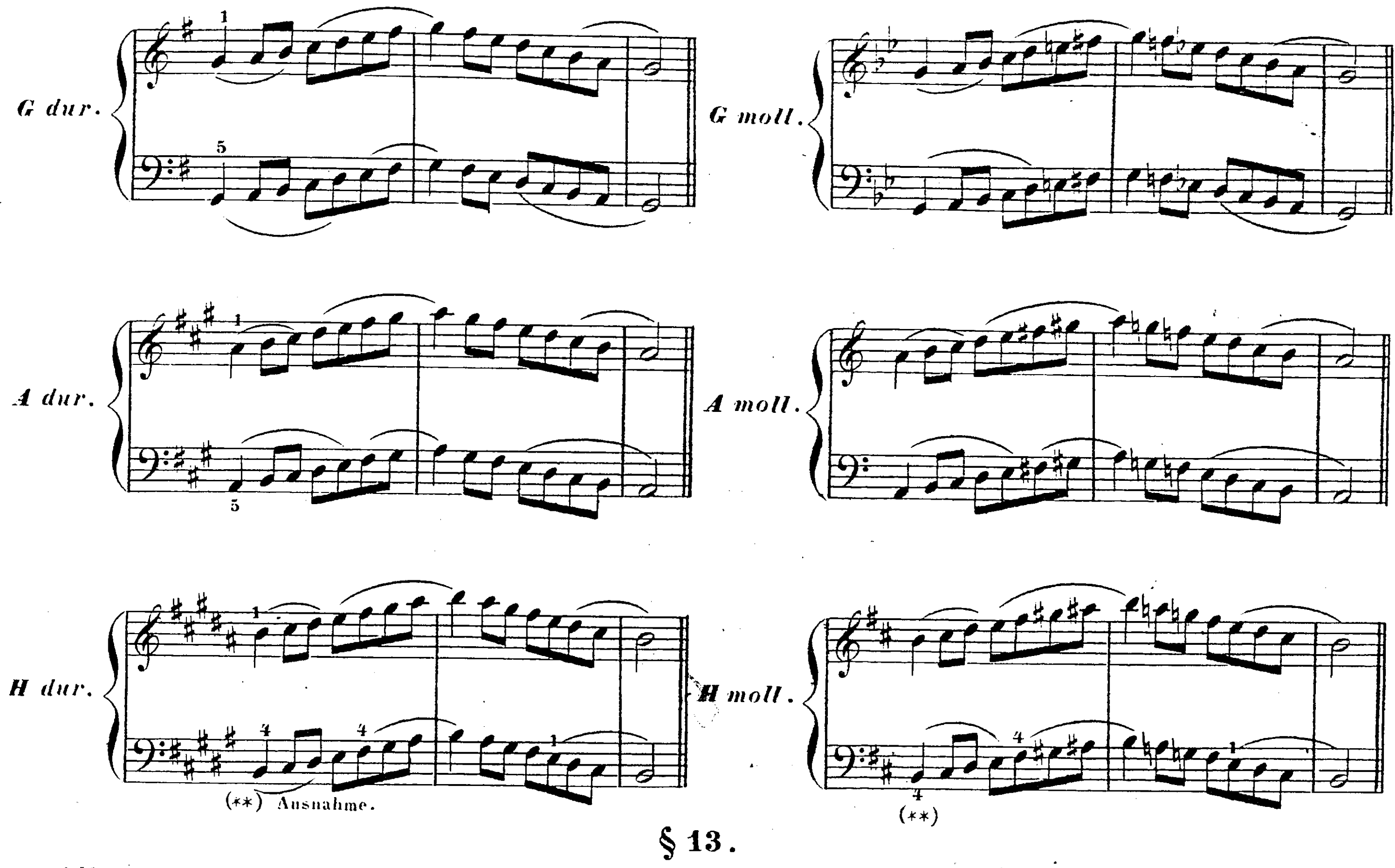
b) In der linken Hand werden sie aufwärts mit dem fünften Finger angefangen, und haben eine Folge von fünf, dann drei Fingern; die *H* Tonleiter, welche mit dem 4ten Finger anfängt, macht allein eine Ausnahme.**)

§ 12.

c) Abwärts ist die Fingerfolge in beiden Händen dieselbe, wie aufwärts.

Von den, auf Untertasten anfangenden Tonleitern
im Umfange einer Oktave.



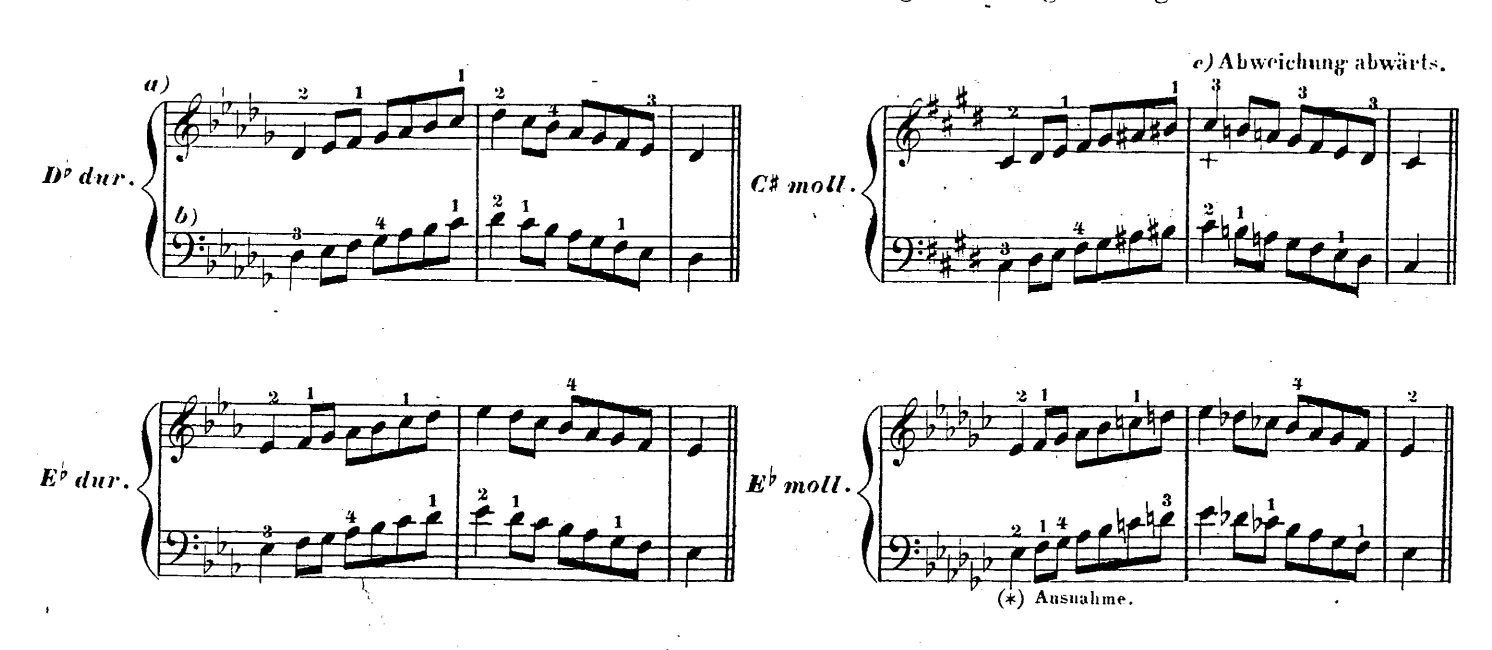


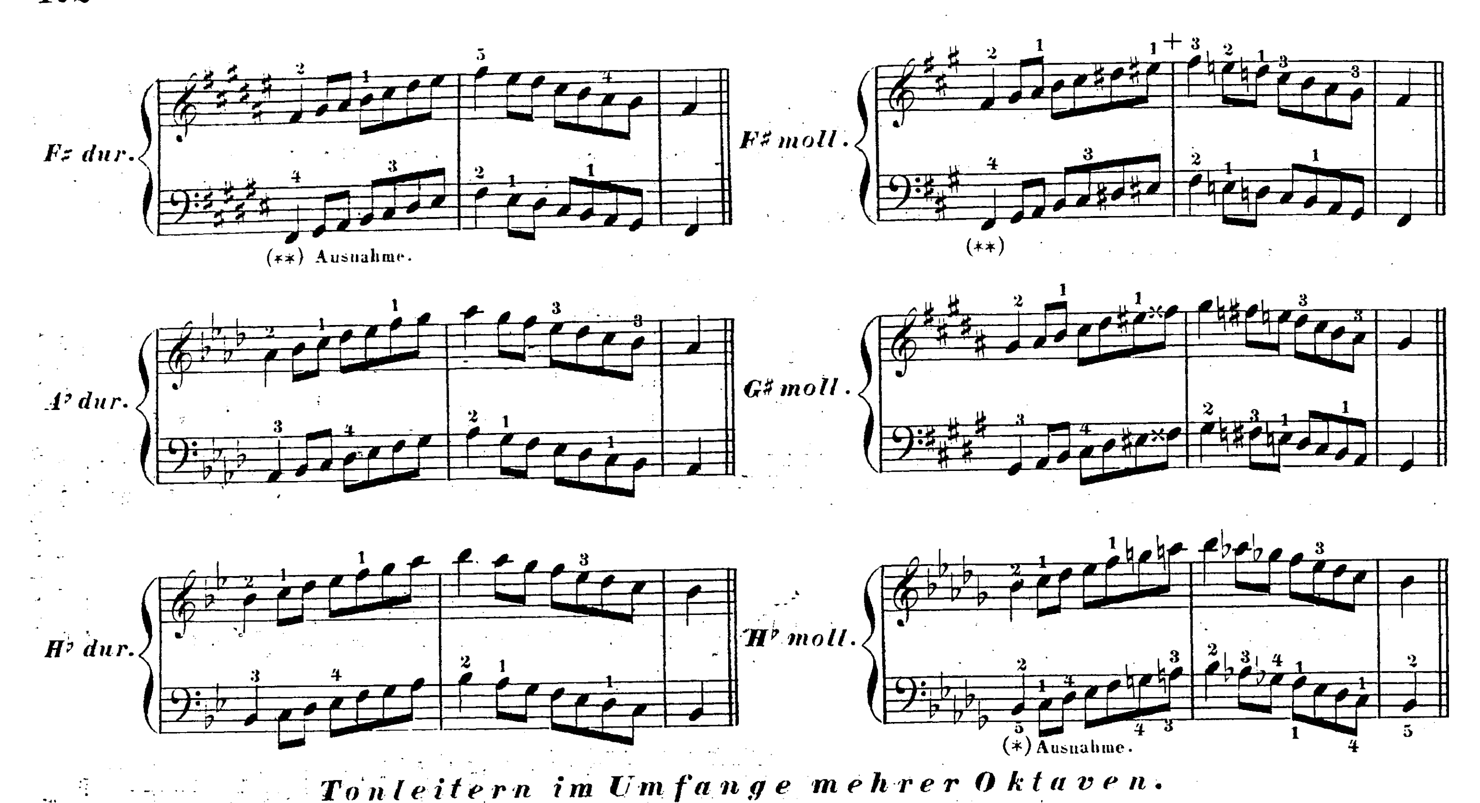
§ 13.

Alle von den Obertasten ausgehende *Dur* und *Moll* Tonleitern fangen[a)] in der rechten Hand aufwärts mit dem 2ten Finger,[b)] in der linken aber mit dem 3ten an; ausser *Eb* und *Hb moll*, die den 2ten *), und die beiden *F#* Tonleitern, die den 4ten Finger **) zum Anfange verlangen.

§ 14.

Da sich die Finger-Ordnung bei einigen, von den Obertasten abwärtsgehenden *Moll*-Tonleitern, wegen veränderter 6ten und 7ten Tonstufe ändert, und ihre einzelne Auseinandersetzung zu weitläufig wäre, so sehe man[c)] die in den Beispielen vorgezeichnete Fingerordnung als Regel an.





Tonleitern im Umfange mehrer Oktaven.

§ 15.

Spielt man eine von den Untertasten ausgehende Tonleiter durch zwei oder mehre Oktaven, so setzt man aufwärts in der rechten Hand (statt die erste Oktave mit dem fünften Finger zu endigen) den Daumen ein(*), und fährt dann[a] in voriger Ordnung fort.

Ebenso wird in der linken Hand aufwärts nach der ersten Oktave der vierte Finger über den Daumen übergeschlagen (**), bei der H Tonleiter ausgenommen, wo nur der dritte gebraucht wird[b].

Abwärts kommt in beiden Händen der Daumen auf derselben Taste zu liegen wie aufwärts.



§ 16.

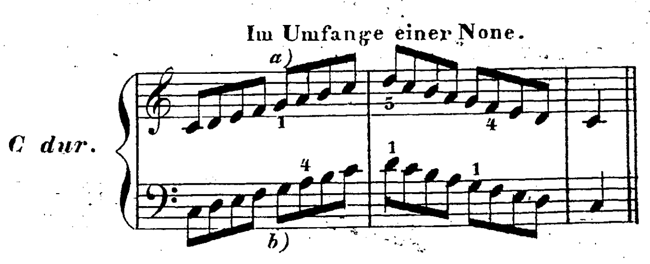
Die von den Obertasten ausgehenden und mehrere Oktaven durchlaufenden Tonleitern, behalten in der r e c h t e n H a n d dieselbe Finger-Ordnung wie bei § 13. mit Ausnahme der *F♯* Tonleiter, wo, statt die Oktave mit dem fünften Finger zu endigen, der Daumen schon v o r der Oktave untergesetzt wird *), in der linken Hand aber wird auf der Oktave der d r i t t e F i n g e r statt des z w e i t e n gebraucht a), mit Ausnahme der *F♯* Tonleitern, wo der vierte, und bei *H♭ moll* und *E♭ moll*, wo der zweite Finger über=geschlagen werden muss. **)



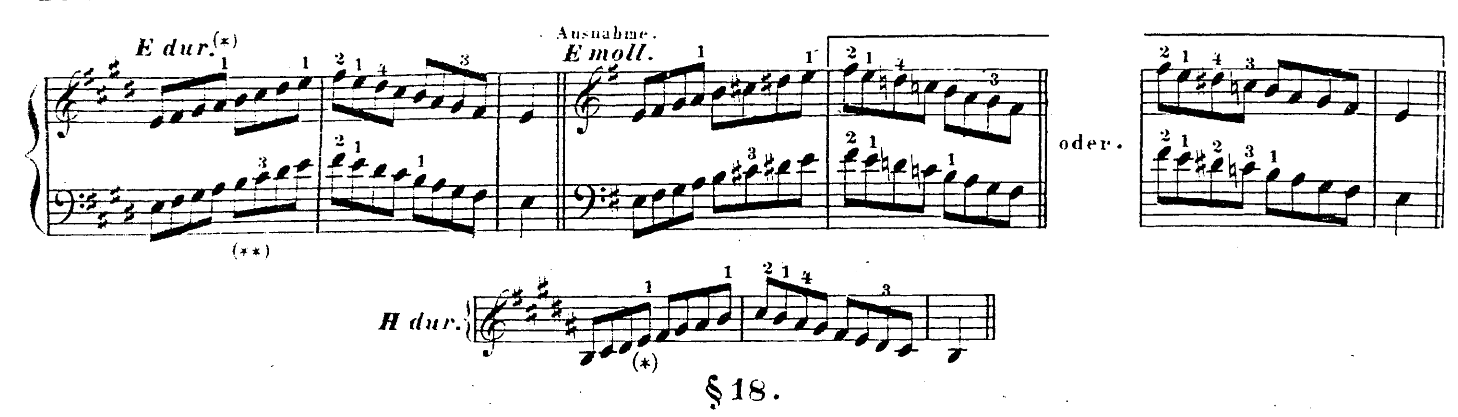
T o n l e i t e r n i m U m f a n g e d e r N o n e.

§ 17.

Steigt die Tonleiter e i n e n Ton über die Oktave hinaus, nämlich bis zur None, und kehrt sie von derselben wieder zurück, so wird in allen von den U n t e r t a s t e n anfangenden Tonleitern der r e c h t e n Hand, der Daumen statt nach dem 3ten Finger, erst nach dem 4ten untergesetzt, a) und in der l i n k e n der 4te Finger statt des 3ten übergelegt, b) ausser bei den *E* und *H*-Tonleitern in der r e c h t e n, *) und der *E*-Tonleiter in der l i n k e n Hand, (**) wo die gewöhnliche Finger-Ordnung beibehalten wird.



Eben so bei der *D, F, G, A dur* und *moll*-Tonleitern.



§ 18.

Steigt der Lauf durch zwei oder mehre Oktaven bis zur None, so wird bei der ersten Oktave der gewöhnliche Fingersatz beibehalten, und die obenerwähnte Fingerveränderung erst in der letzten Oktave angewandt. c)



§ 19.

Bei den, von den Obertasten ausgehenden, und bis zur None steigenden Tonleitern bleibt die Fingerordnung dieselbe, wie bei § 13 und 17, nur bei den *C#*, und *F#moll*-Tonleitern ist (wegen des bequemern Überlegens des Fingers von der Unter-auf die Obertaste) nachstehender Fingersatz mit Auslassung des zweiten Fingers aufwärts in der rechten Hand vorzuziehn.

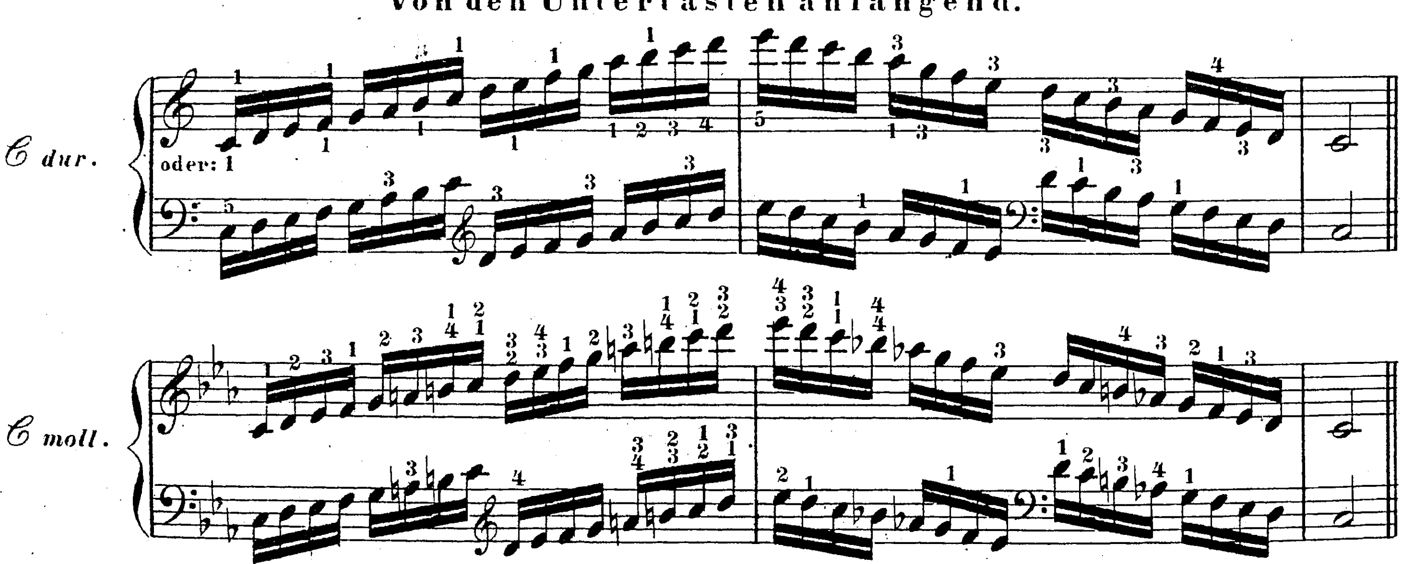


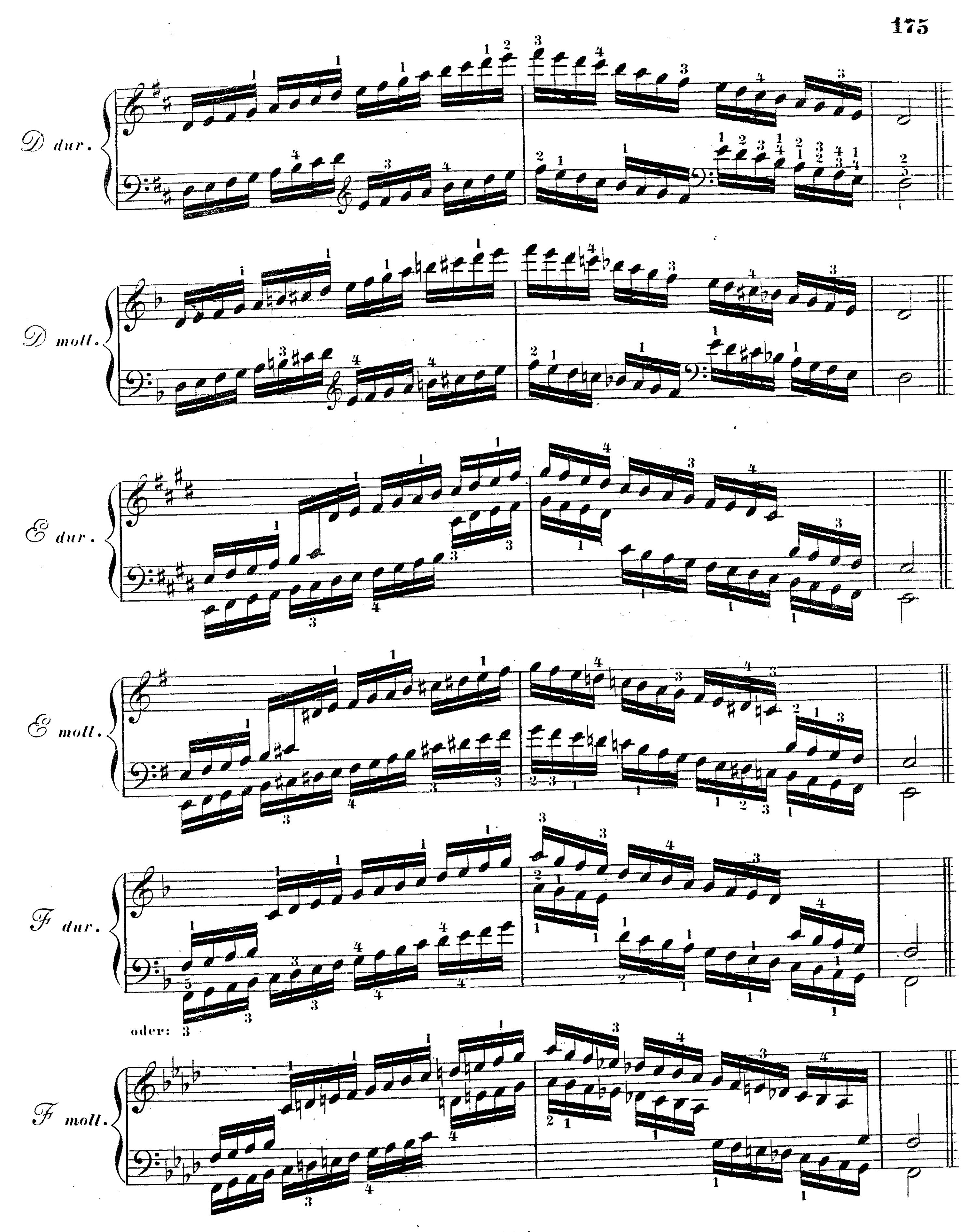
Tonleitern bis zur Dezime durch zwei Oktaven.

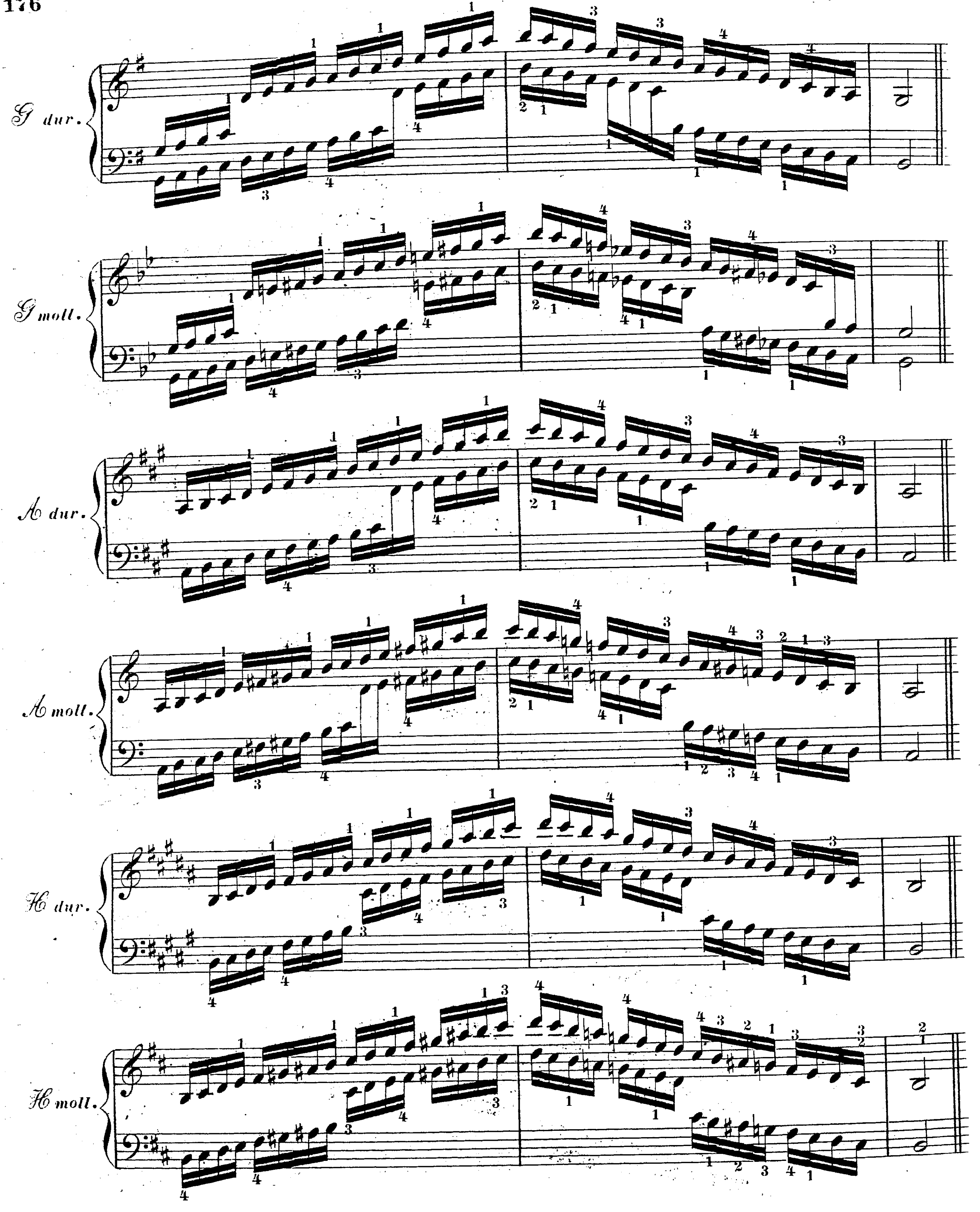
§ 20.

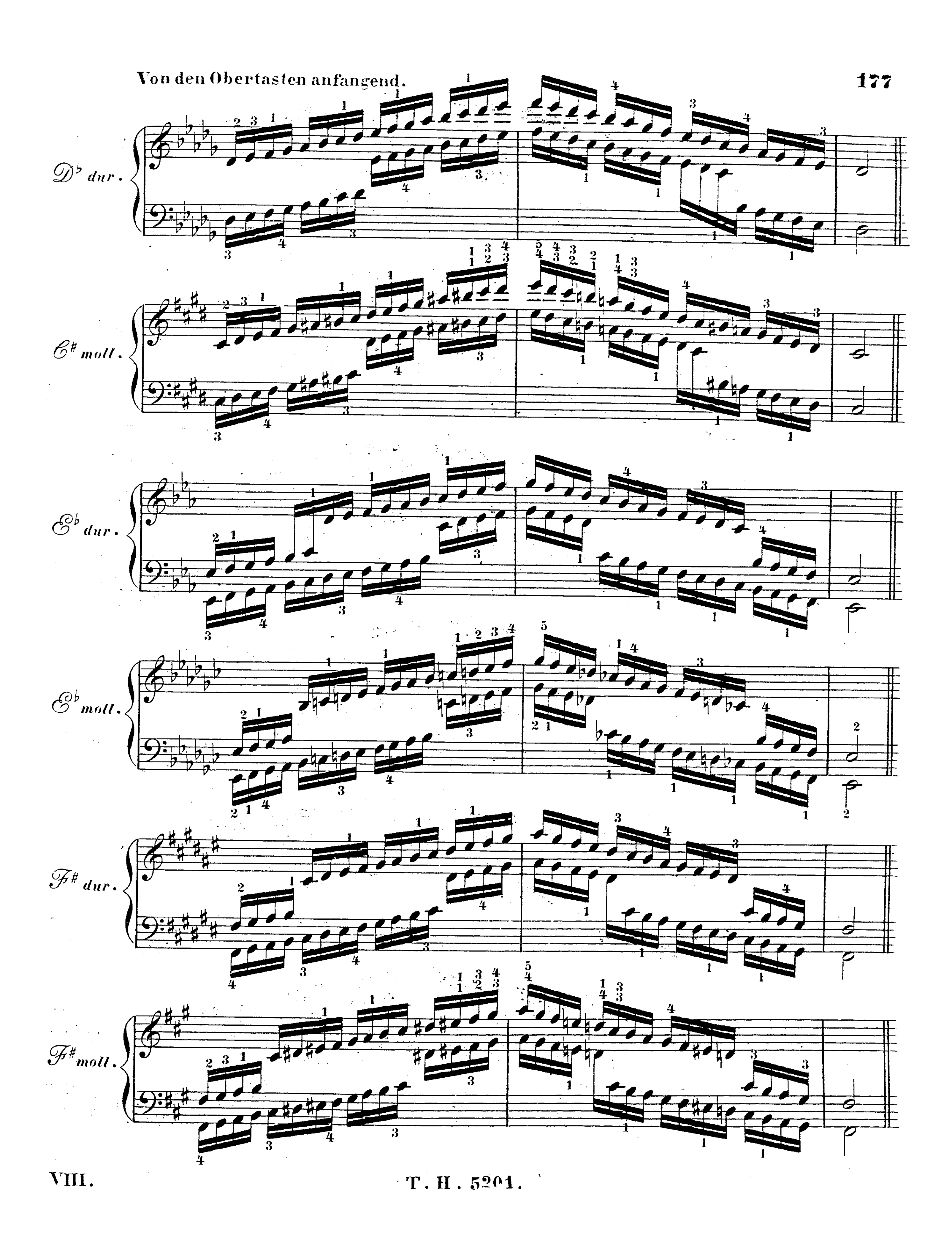
Diese Tonleitern weichen zuweilen (um sie handgerechter zu machen) von der gewöhnlichen Fingerordnung ab; man sehe die Beispiele. —

Von den Untertasten anfangend.




D dur.
D moll.
E dur.
E moll.
F dur.
oder:
F moll.


G dur.
G moll.
A dur.
A moll.
H dur.
H moll.


D♭ dur.
C# moll.
E♭ dur.
E♭ moll.
F# dur.
F# moll.

A♭ dur.

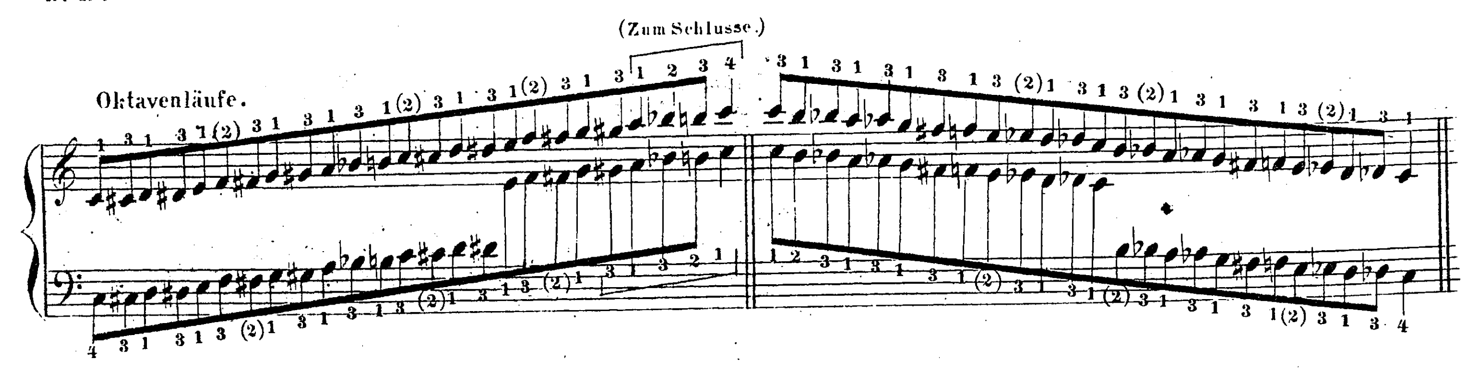
G♯ moll.

B♭ dur.

B♭ moll.

§ 21.

Bei den chromatischen Tonleitern, auf und absteigend, ist hinsichtlich der Haltung der Finger zu merken, dass in beiden Händen der dritte Finger beinahe horizontal über dem Daumen liegen muss: z. B.





Terz- oder Decimenläufe.

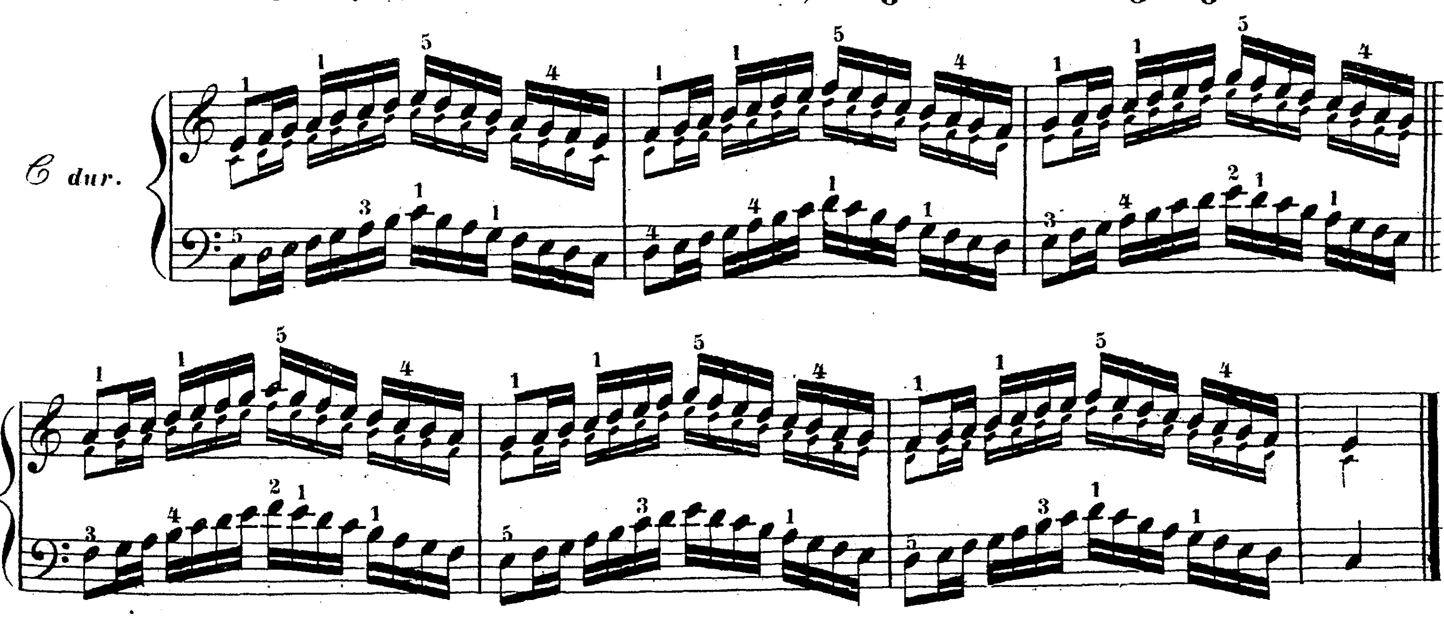
Läufe in der Untersexte.

Läufe in Gegenbewegung.

§ 22.

Besondere Gewandtheit geben dem Spieler die auf- und absteigenden Tonleitern für beide Hände in verschiedenen Intervallen und Bewegungen. Sie aus allen Tonarten anzuführen wäre zu weitläufig; ich gebe daher von jeder Art nur ein paar Exempel und überlasse es dem Schüler, sie in andern Tonarten selbst zu versuchen.

Nº 1. in Terzen oder Dezimen, bei gerader Bewegung.



C moll.

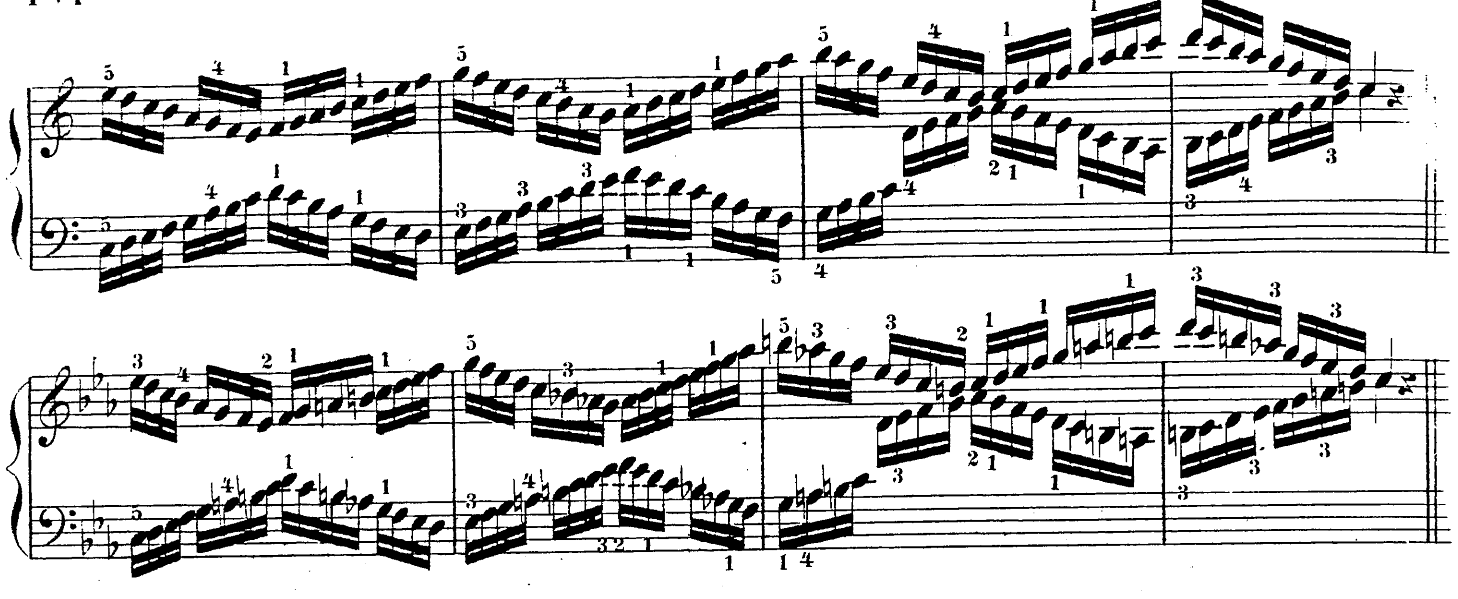
u.s.w.

Von der Terz aus in der Gegenbewegung.


Nº 2. in der Untersexte, bei gerader Bewegung.

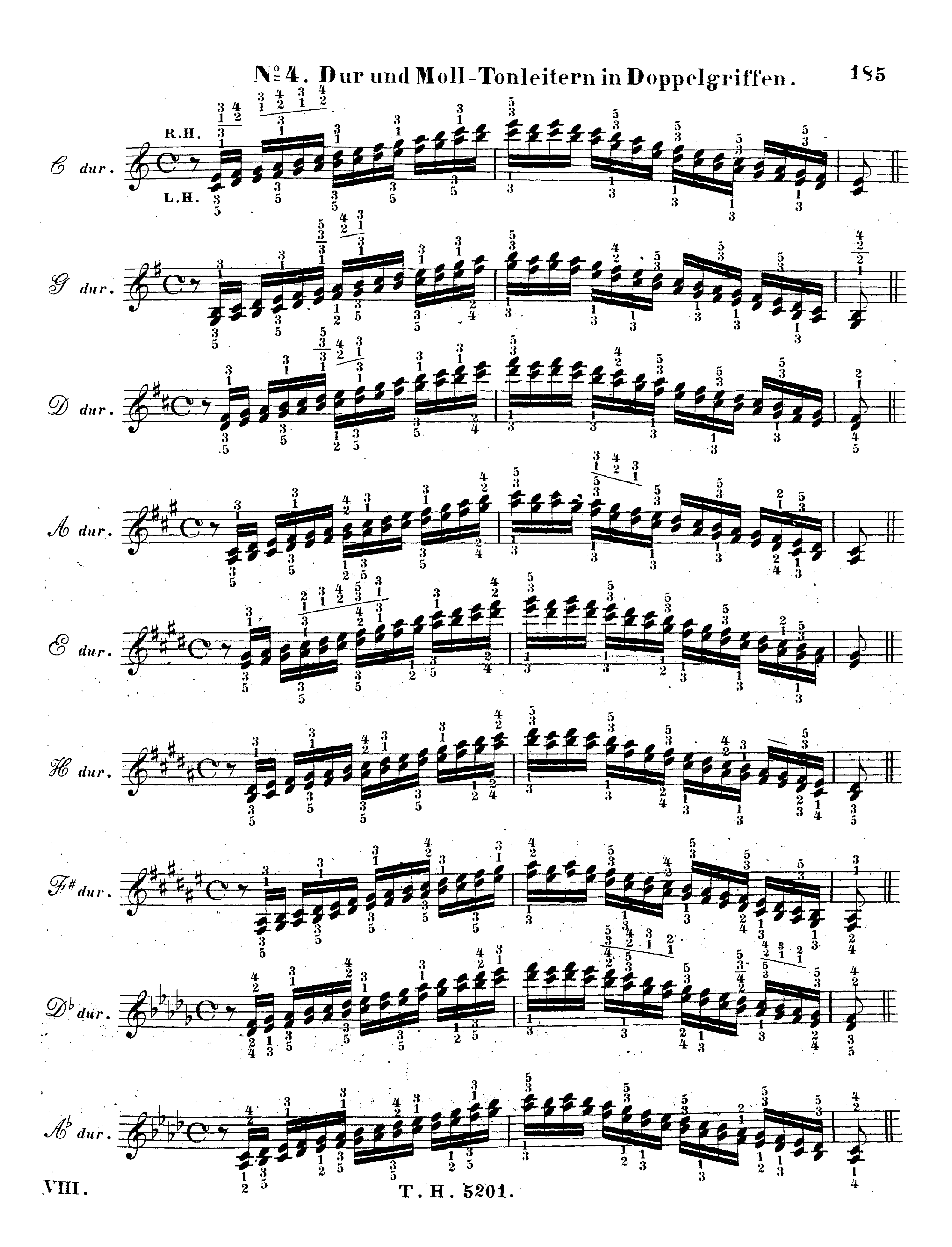

Von der Sexte in der Gegenbewegung.

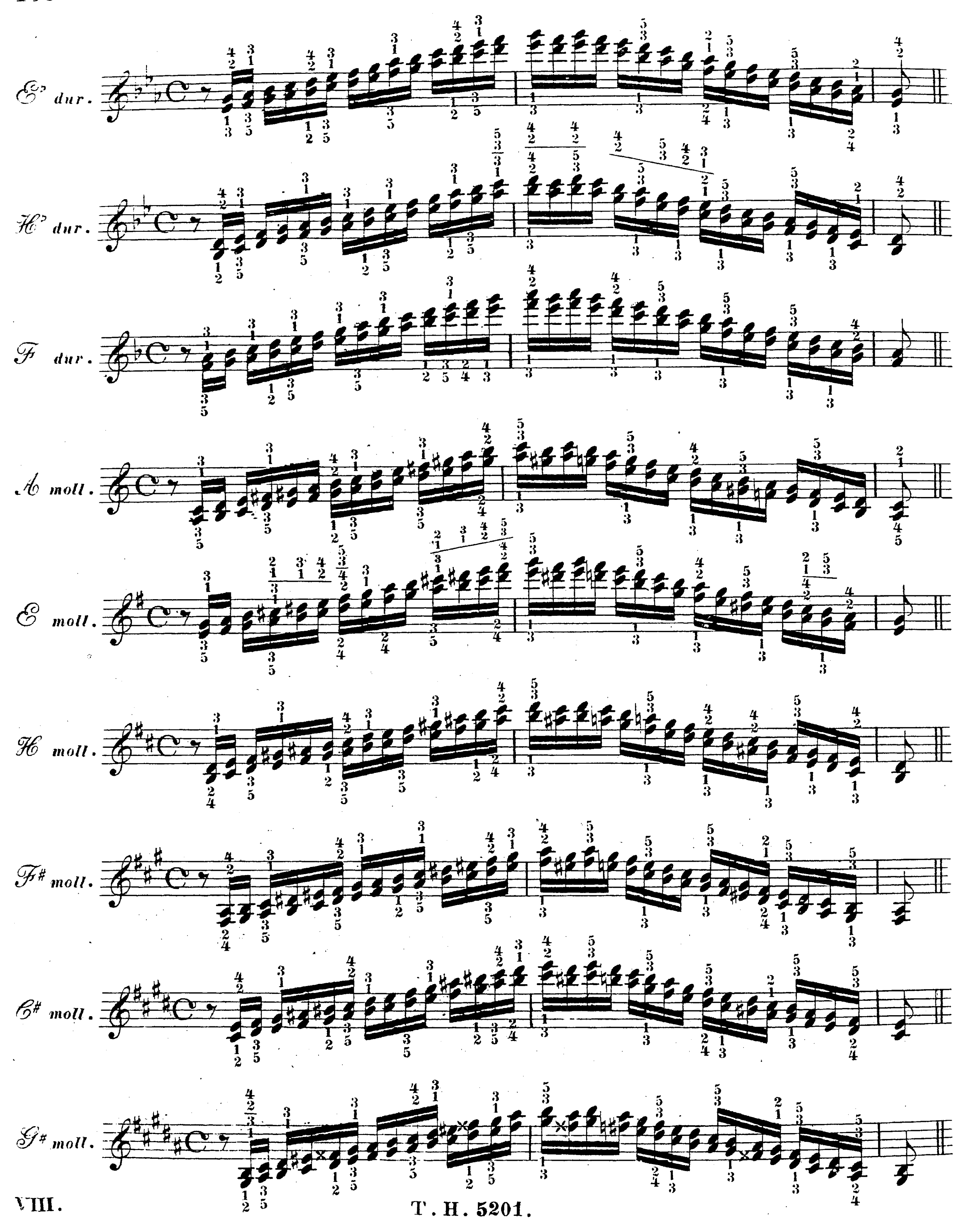

Nº 3. Von der Terz oder Dezime bis zur None steigend, in Gegenbewegung.

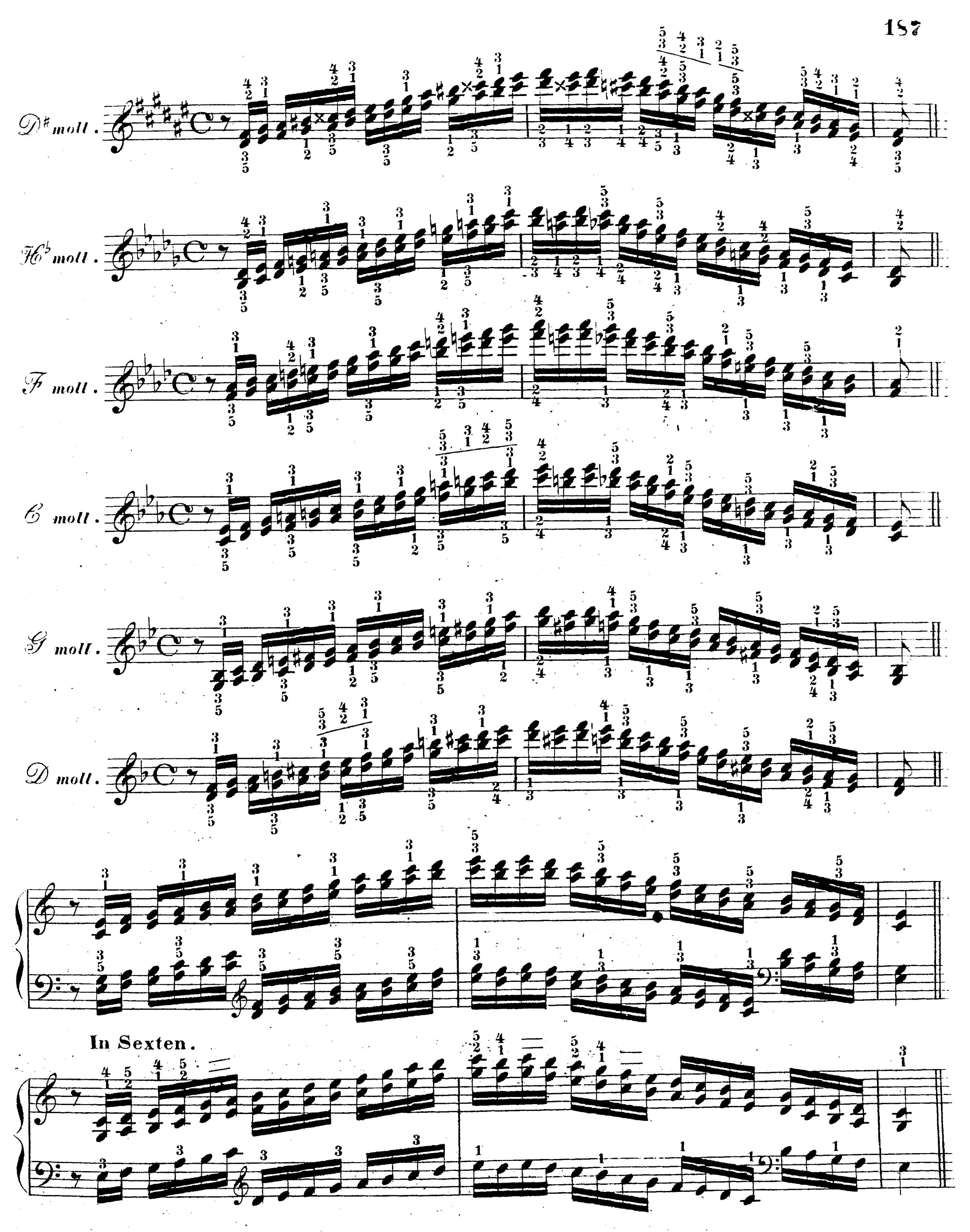


Von der Untersexte zur None steigend, in Gegenbewegung.

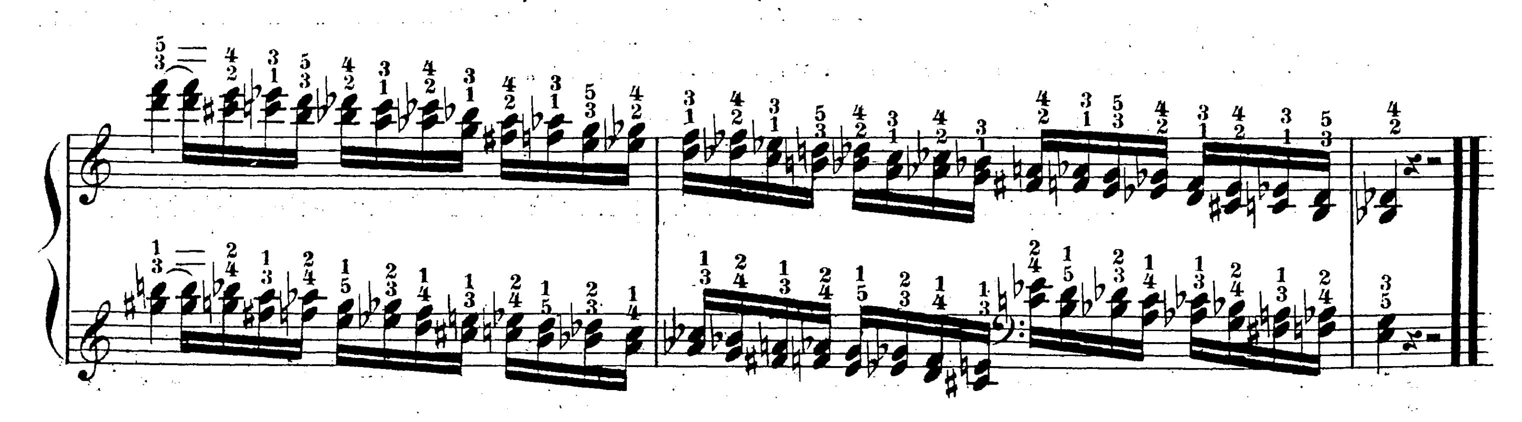
№ 4. Dur und Moll-Tonleitern in Doppelgriffen.




E♭ dur.
H♭ dur.
F dur.
A moll.
E moll.
H moll.
F♯ moll.
C♯ moll.
G♯ moll.


D♯ moll.
H♭ moll.
F moll.
C moll.
G moll.
D moll.
In Sexten.

Chromatische Tonleiter.



Nun folgen die auf dieses Kapitel Bezug habenden Übungen.

II.

Untersetzen des Daumens unter andere Finger,
und
Überschlagen der Finger über den Daumen.—

***Secunden*-Umfang.**




(Linke Hand.)
4.
Ruhige, aber ausgedehnte Hand.
Terz-Umfang.
5.
Ruhige Hand, geschlossene Finger.



a) Hier springt die Hand zurück ohne sich jedoch zu erheben.


8.
9.
10.


11.
12.
R. H.
13.
L. H.
14.
15.


Quarten-Umfang.
16.
a) Hier springt die Hand vor, ohne sich zu erheben.
17.
18.
19.
20.


21.
22.
23.
24.

25.

26.

27.

28.

29.

30.

31.

32.

33.


Geschlossen.
Gestreckt.
34.
35.
36.
37.
38.

39.

40.

41.

42.


43.
44.
45.
46.
47.


48.
49.
50.
Sexten-Umfang.
51.




55.
56.



a) Beide Noten werden an einander gebunden, und bei der zweiten der Finger nur leicht gehoben.


63.
64.
65.
66.
67.


68.
69.
70.
71.
72.
73.


74.
75.
76.
77.


78.
79.
80.
81.


82.
83.
84.
85.
86.


87
Septen-Umfang.
88
89


90.
91.
92.
93.


94.
95.
96.
97.
98.
99.

100.

101.

102.

103.

104. L.H.


105.
106.
107.
108.


109.
110.
111.
112.
Oktaven-Umfang



113.

114.

115.

116.

117.

118.


119.
120.
121.
122.
123.


124.
125.
a) Überlegen des 5ten Fingers über den Daumen.
Nonen-Umfang.
126.
127.
128.
129.
130.


131.
(a)
a) Hier gleitet die Hand vielmehr über den Daumen von f nach f# abwärts, als dass sie zwischen beiden Tönen gehoben würde.
132.
133.
134.
135.


136.
137.
138.
139.
140.
141.

142.

143.

144.

Decimen-Umfang.

145.

146.


147.
148.
149.
150.
151.
152.


153.
154.
155.
156.
157.
158.


159.
160.
161.
162.
163.
Die Finger gestreckt und wieder geschlossen.
164.


165.
166.
Passagen grössern Umfangs und verschiedener Art.
167.
168.
169.


170.
171.
172.
a) Die Finger haben den Daumen zum Stützpunkt, und drehen sich um selben ruhig und leicht hin und herüber.
173.
174.
a) Die Hand verschiebt sich mit Leichtigkeit.


175.
176.
a) Wird mit dem Finger gleichsam gehascht.
177.
178.
179.



a) Untersetzen des Daumens nach dem 5ten Finger.

186.

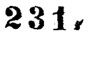
187.

188.

189.

190.


R. H.
191.
192.
193.
a) Wird frei eingesetzt.
194.
195.
196.
197.



198.

199.

200.

201.

202.

203.

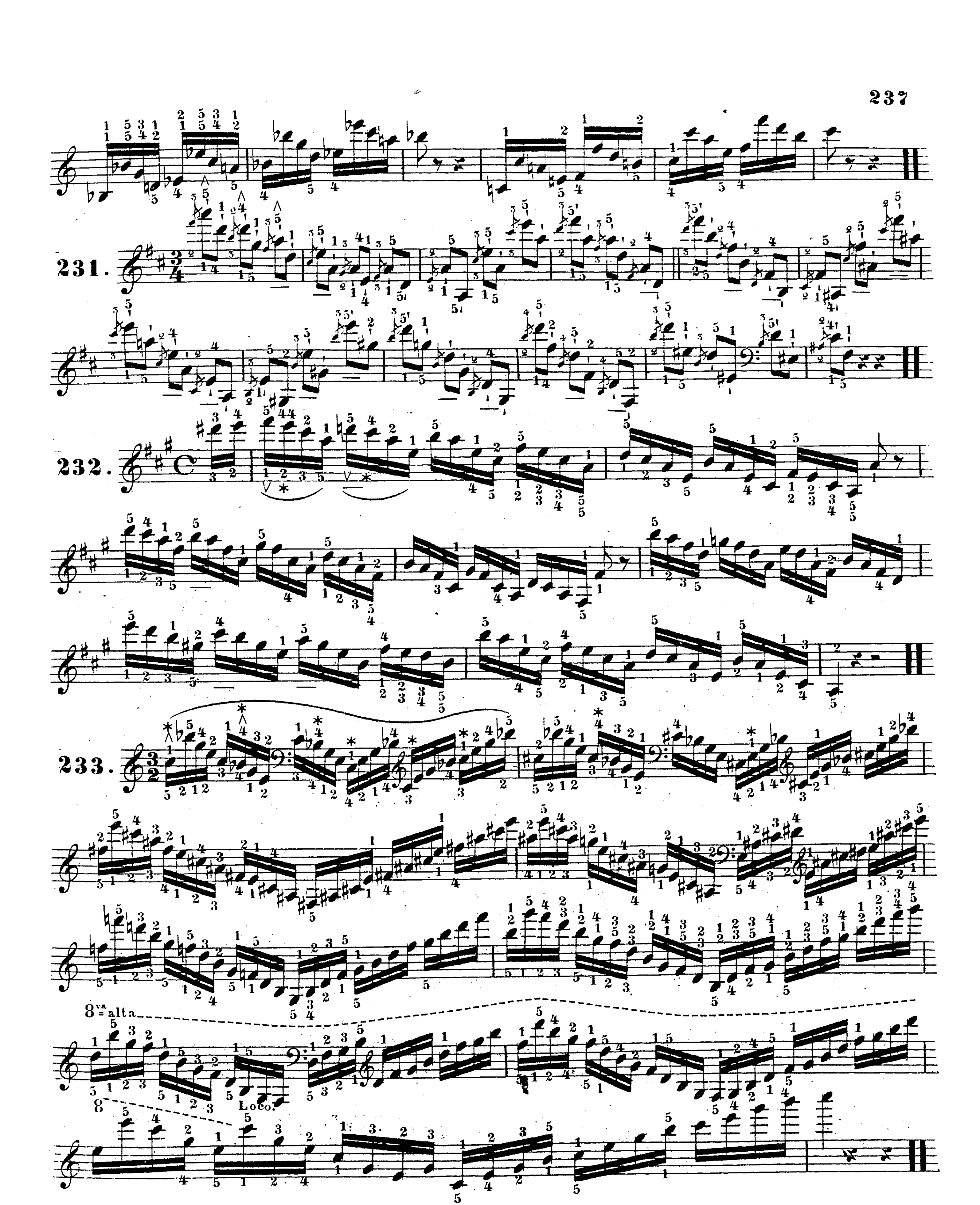

204.
205.
206.
207.
208.
209.
210.


211.
in 8va
Loco.
8
in 8
212.
213.
R. H. in 8va alta.
214.
L.H.


215.
216.
L.H.
217.
Die r. H. in 8va alta.
218.
219.
220.
R.H.


221.
222.
223.
224.

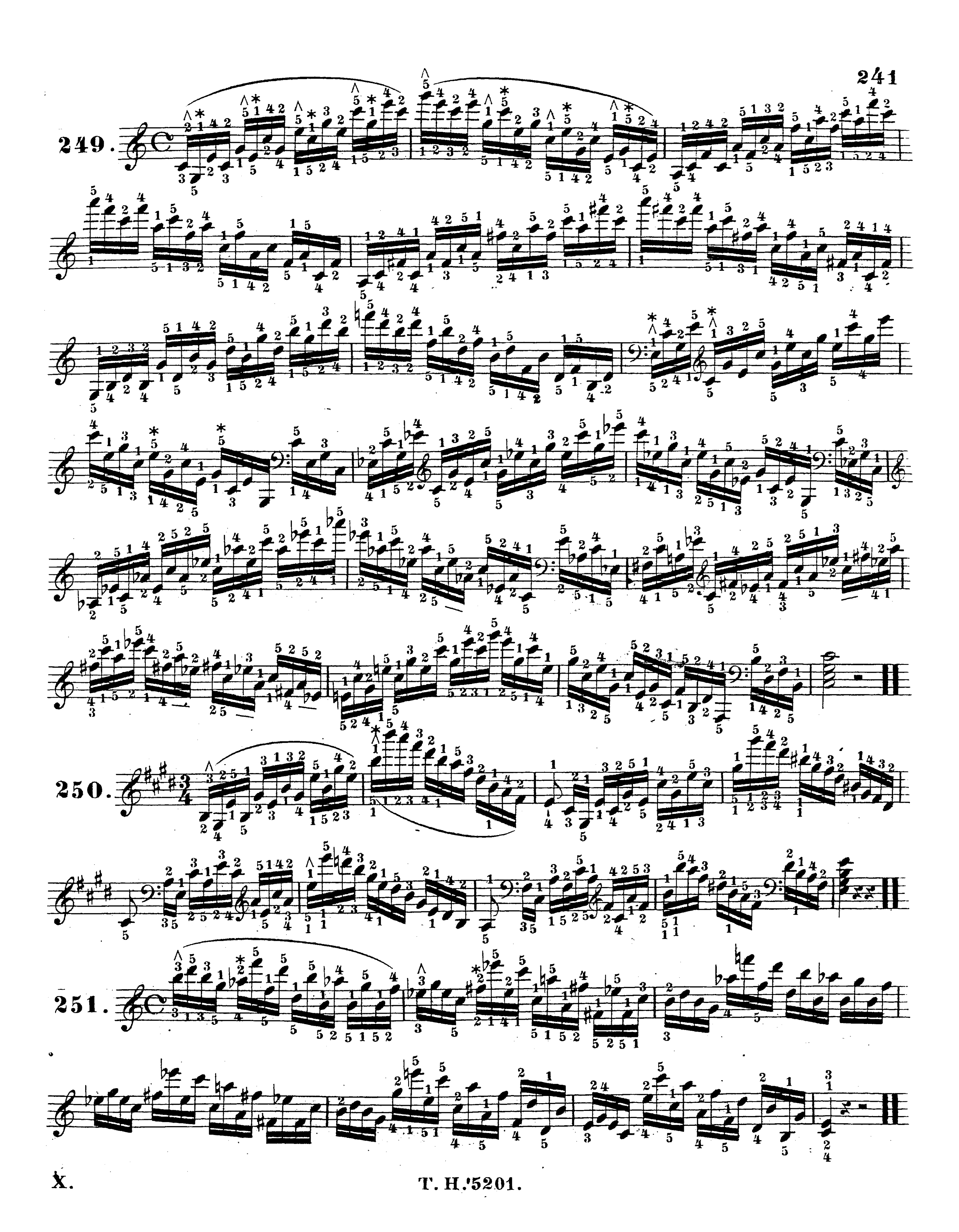

225.
226.
L. H.
227.
228.
229.
230.


231.
232.
233.
8va alta
Loco.
8


234.
235.
236.
237.
238.
L. H.
239.
R. H.
240.


241.
242.
243.


244.
245.
246.
247.
248.


249.
250.
251.


252.
253.
254.

255.

R.H.

L.H.

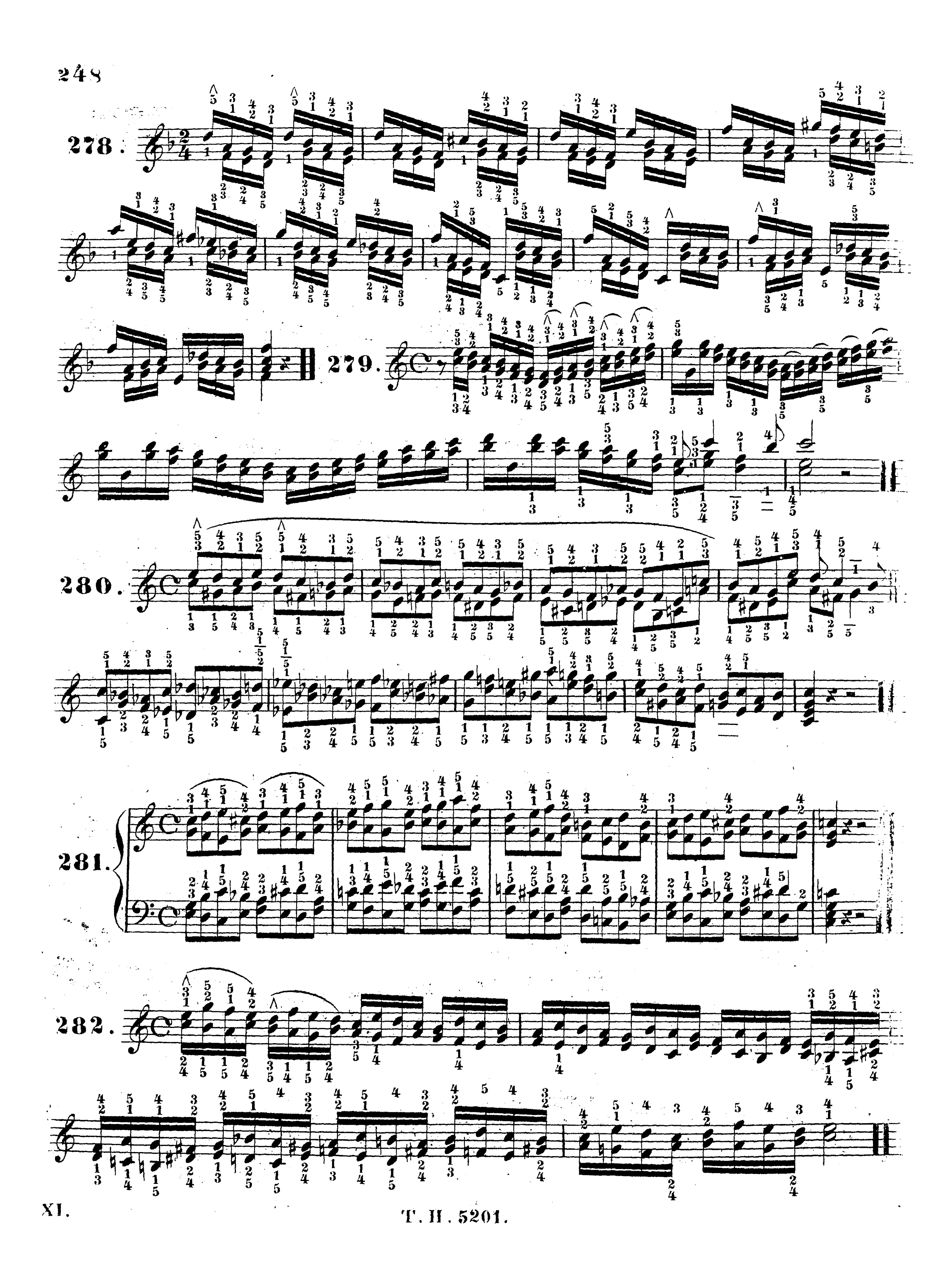
256.


257.
258.
259.
legato tutto.
260.


261
262
R. H.
263
L. H.
264


265.
266.
267.
268.
269.
270.
271.
272.


273.
274.
sf
275.
276.
277.
R. H.
L. H.


278.
279.
280.
281.
282.


283.
284.
285.
Dreistimmig.
286.

Drittes Kapitel.

Vom Auslassen eines oder mehrer Finger.

§1.

Das Auslassen eines oder mehrer Finger, und das hierdurch entstehende Nebensetzen eines andern, ist ein vorzügliches Mittel, das häufige Untersetzen und Überschlagen zu entbehren, indem es einfacher ist, die Hand in ruhigerer Lage lässt, sie weniger ermüdet, und dadurch dem Spiele grössere Sicherheit ertheilt.

§ 2.

Das Auslassen der Finger ist *a)* bei allen in gleichen Figuren auf-oder absteigenden Passagen, so wie *b)* bei Spannungen zweckmässig anzuwenden, und jeder der fünf Finger ist zum Nebensetzen geeignet.

§ 3.

Die Finger müssen sich dabei nach Erforderniss bald enger aneinander schliessen, bald weiter ausdehnen, indem der neben einzusetzende Finger schon über der Taste schweben muss, ehe er sie anschlägt.



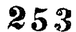
III.

Auslassen eines oder mehrer Finger.




Terz-Umfang.
5.
6.
7.
8.
9.


10.
(a)
a) Der Daumen wird immer, unter die andern Finger gebogen gehalten.
11.
12.
13.
Quarten-Umfang.
14.
Die Finger werden sehr enge beisammen gehalten.
15.



16.

17.

18.

19.

20.

21.

Quinten-Umfang.




29.
30.
31.
Sexten-
Umfang.
32.
33.
34.




40.
Septen-Umfang.
41.
42.
43.
44.
45.
46.


47.
48.
49.
50.
Oktaven-
Umfang.
51.


52.
53.
54.
55.
Nonen-Umfang.
56.
Hierbei verengt und erweitert sich die Hand.

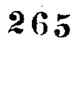

57.
58.
59.
Decimen-
Umfang.
60.
61.
62.
63.
64.


11men Umfang.
65.
Hierbei verschiebt sich die Hand leicht abwärts.
66.
12men Umfang.
67.
Kettenreihe-Figurenfolge.
68.
Bei solchen Kettenreihen-Figurenfolgen rückt die Hand immer leicht nach.


69.
70.
71.
72.
73.
74.


75.
76.
77.
78.
79.


80.
81.
82.
83.



84.

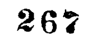
85.

86.

87.

88.


89.
90.
91.
92.
93.
94.
95.



96.

97.

98.

99.

100.

L. H.

101.

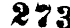

102.
103.
104.
105.
106.


107.
108.
109.
110.
111.
112.
113.
114.


115.
116.
117.
118.
119.
120.
121.
122.
sf


123.
124.
L.H.
125.
R.H.
126.
127.
128.


129.
130.
131.
132.
133.
134.



135.

136.

137.

138.

139.

140.


141.
142.
143.
Adagio.
144.
145.
sf
146.
147.

148.

149.

150. L.H.

151. 8 loco

152.

In Doppelgriffen.



in 8
R. H.
158.
L. H.

159.

160.

161.

162.
L. H.

Viertes Kapitel.

Vom Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone.

§ 1.

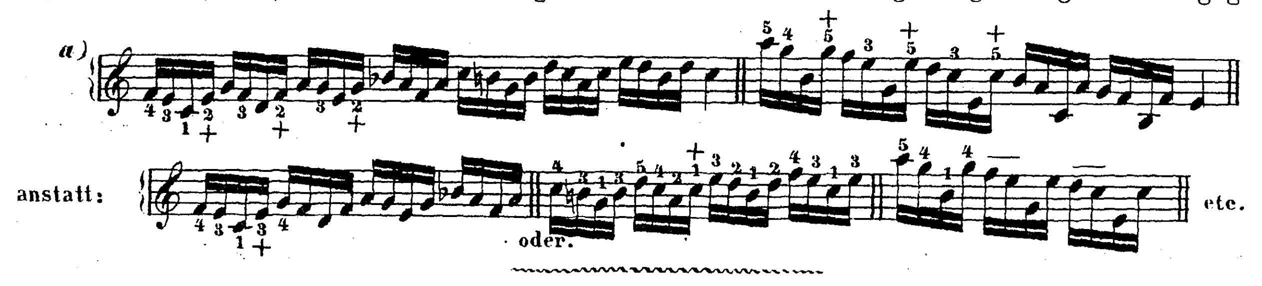
Dieses Kapitel hat zwar wegen des öftern Finger-Auslassens einige Ähnlichkeit mit dem vorigen, ist aber dennoch ganz anderer Art; da das Einsetzen eines andern Fingers stets auf einer und derselben Taste statt findet.[a)]

§ 2.

Es ist ebenfalls in vielen Fällen ein Mittel, überflüssiges Untersetzen des Daumens und Überschlagen der Finger zu vermeiden, und dem Spieler den Vortrag zu erleichtern.

§ 3.

Der Einsatzfinger muss mit Leichtigkeit die, von dem andern verlassene Taste, ohne Trennung der Töne, einnehmen, und die Hand durch ruhiges Nachrücken dem Vortrag die gehörige Bindung geben.



IV.

Vertauschen des einen Fingers mit dem andern auf demselben Tone.



a) Hier muss der vertauschende Finger die Stelle des früher auf demselben Ton gebrauchten Fingers leicht und ruhig einnehmen, und jede heftige Bewegung der Hand vermieden werden.


4.
Quinten-Umfang.
5.
6.
7.
8.

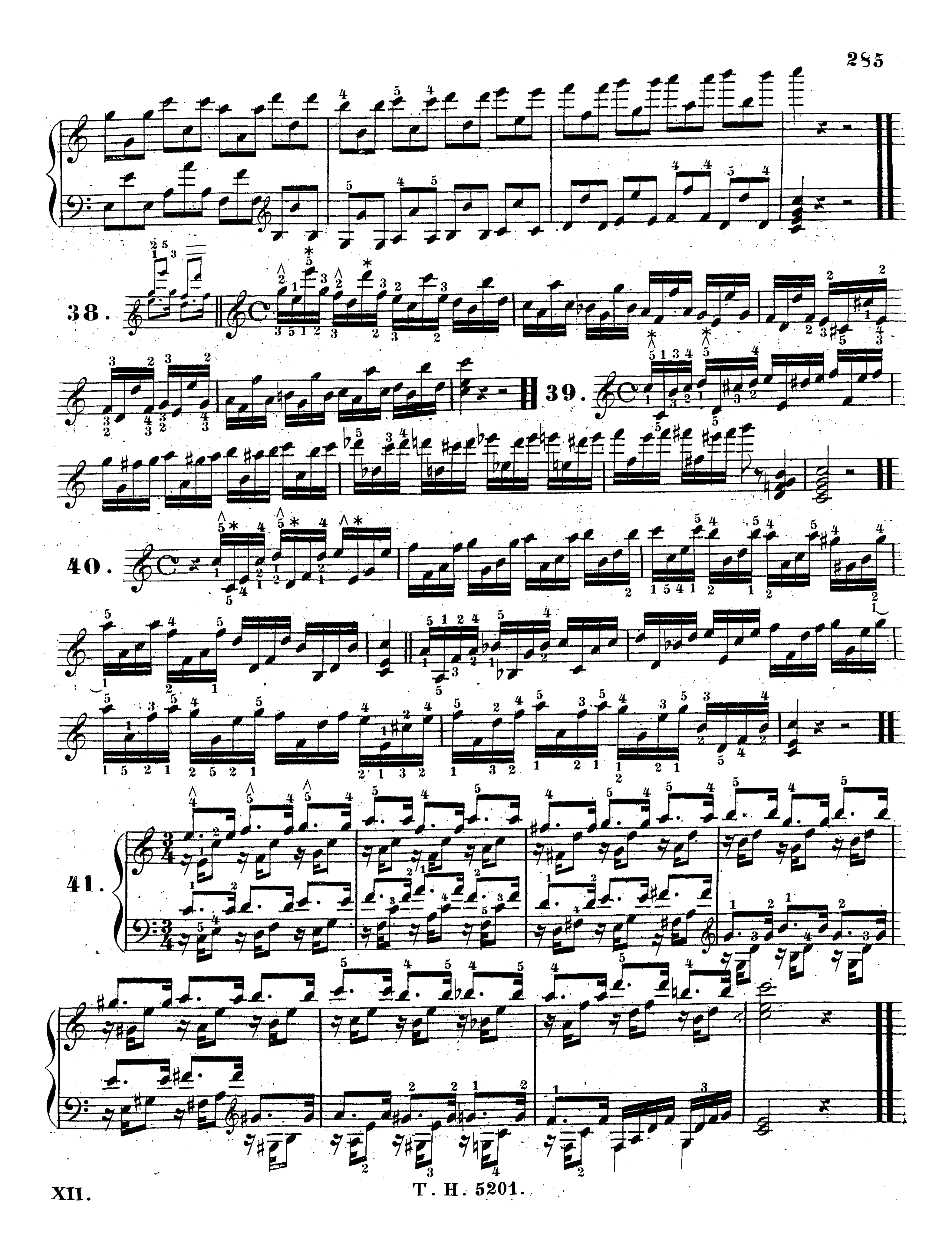

9.
10.
11.
12.
Sexten-Umfang.
13.
14.
15.


16.
17.
18.
19.
20.


21.
22.
23.
24.
25.
26.


27.
28.
29.
30.
31.
Septen-Umfang.
32.
33.


34.
35.
36.
37.
Octaven-Umfang.


38.
39.
40.
41.


42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.


50.
51.
52.
Nonen-Umfang.
53.
54.


55.
56.
57.
Decimen-Umfang.
58.
59.
60.
11men Umfang.
61.


62.
in 8
loco.
63.
64.
Kettenreihe Figurenfolge.
65.
66.

67.

68.

69.

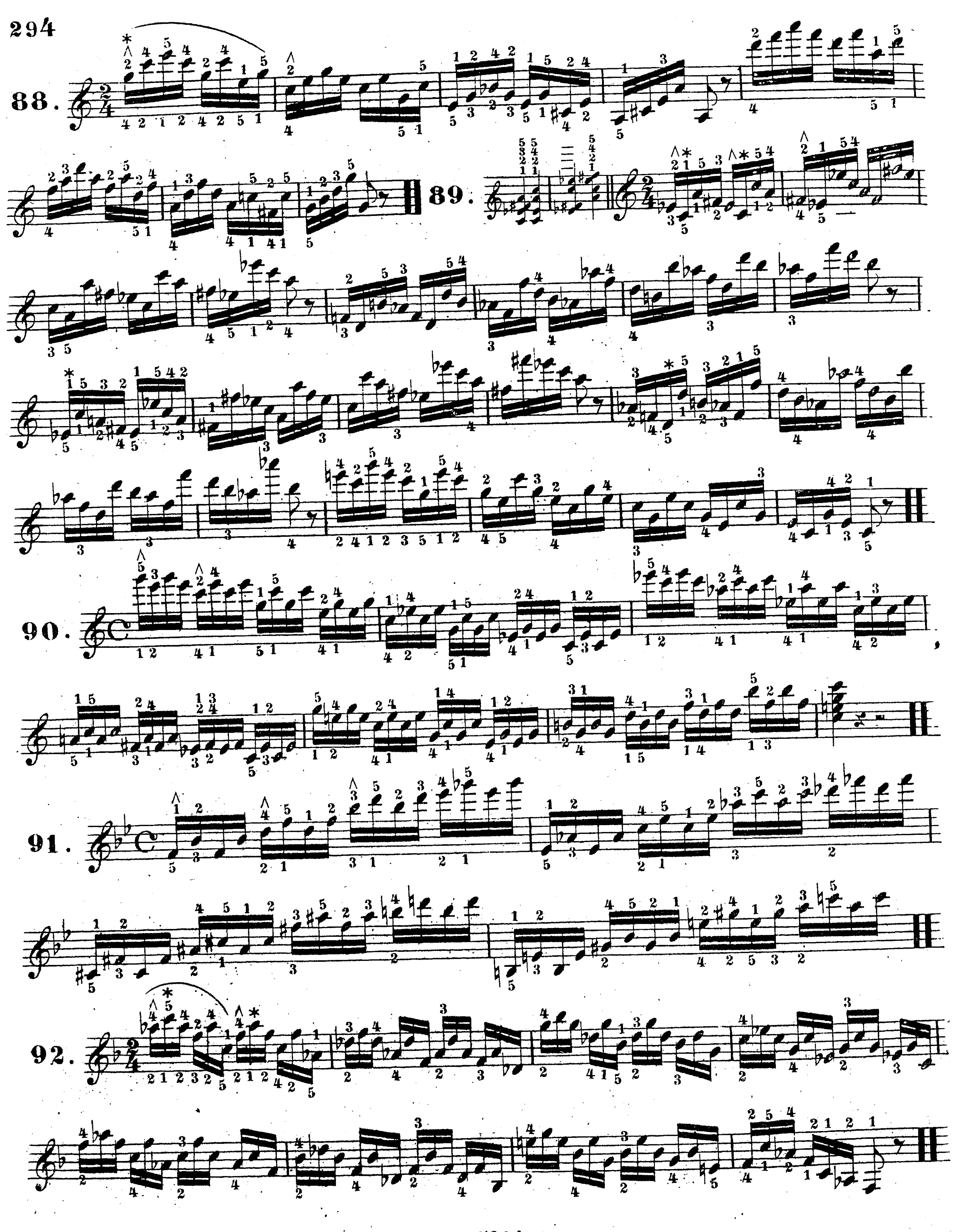
70.

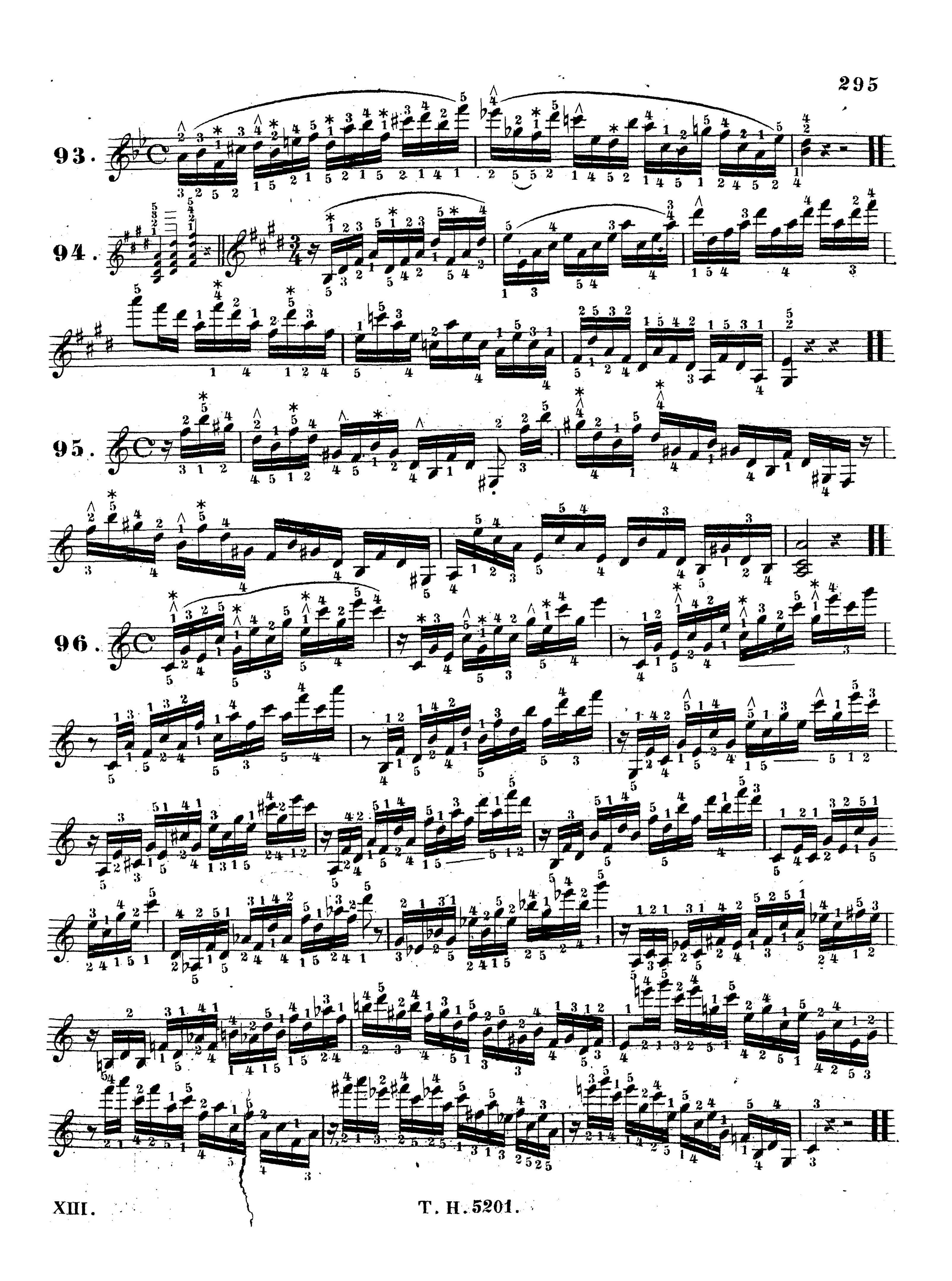
71.


72.
73.
74.
75.
76.


77.
78.
79.
80.
81.
82.
83.


84.
85.
86.
87.


88.
89.
90.
91.
92.


93.
94.
95.
96.

In Doppelgriffen.



Fünftes Kapitel.

Von den Spannungen und Sprüngen.

I. SPANNUNGEN.

§ 1.

In diesem Worte liegt schon die Bedeutung des Ausstreckens der Finger und Erweiterns der Hand, welches um so früher angewöhnt werden muss, je mehr es, ausser bei stufenweisen Tonreihen, ein Hauptbedürfniss des Pianofortespieles ist.

§ 2.

So gross die natürliche Spanne vom Daumen zum zweiten Finger, und von diesem zum dritten ist, so klein ist sie vom dritten zum vierten, und von diesem zum fünften Finger.

Letztere sind daher auf das Spannen einer Terz beschränkt, es sei nun a) im frei angeschlagenen Akkorde, b) im Durchsprunge, oder c) bei arpeggirenden Stellen; nur die höchste Nothwendigkeit kann eine Ausnahme entschuldigen.

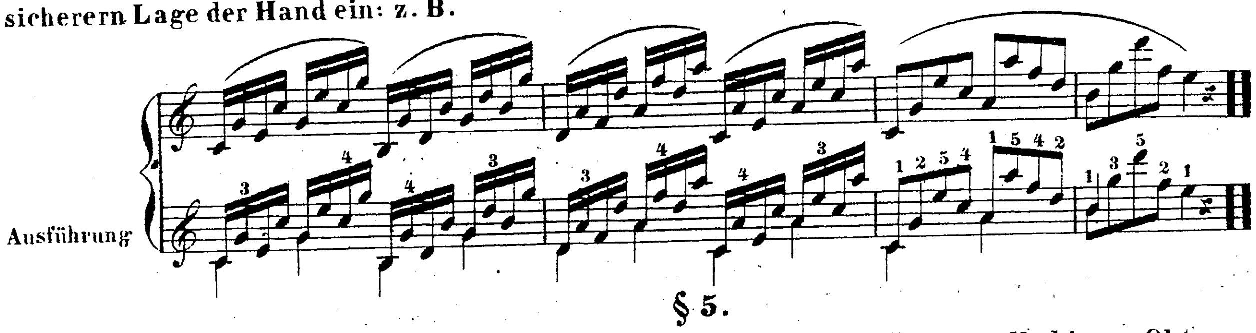


§ 3.

Dass bei Spannungen die Hand flacher und die Finger ausgebreiteter, als bei Stufengängen, zu halten sind, zeigt sich von selbst; nur dürfen die Finger nie ganz platt, sondern die Vorderglieder immer etwas abhängig auf den Tasten zu liegen kommen. Die Hand bleibt so lange in der ausgestreckten Lage, als die vorzutragende Stelle das Spannen nöthig macht: treten aber neben einander liegende Tonreihen wieder ein, so muss die Hand sogleich eingezogen werden und die Finger müssen wieder ihre gebogene Stellung annehmen.

§ 4.

Auch tritt hier in vielen Fällen das im ersten Kapitel erwähnte längere Liegenlassen des Daumens zur sicherern Lage der Hand ein: z. B.



§ 5.

Folgendes Beispiel, wo der zweite Finger vom Daumen aus, alle Intervalle bis zur Oktave spannt, dient zum Schlüssel der Fingerordnung für die nächsten bis zu den entferntesten Spannungen. *)

Aufsatz des 2ten Fingers auf der 2ten Stufe.

Bei Figuren in 5ten Umfang. — in 6ten Umfang. — im 7men Umfang. — im 8ven Umfang.

Der 2te Finger auf der 3ten Stufe.

Bei Figuren im 5ten Umfang. — im 6ten Umfang. — im 7men Umfang. — im 8ven Umfang. — im 9nen Umfang. — im 10men Umfang.

*) *Anmerkung.* Dass die, die Oktave übersteigenden Figuren nur für erwachsene Schüler geeignet sind, versteht sich von selbst.



Noch grössere Spannungen bleiben der Individualität des Spielers überlassen.

II. SPRÜNGE.

§ 6.

Wie sich die Hand bei Spannungen nach entfernt liegenden Tönen ausstreckt, so ist dies auch bei Sprüngen der Fall; nur mit dem Unterschiede, dass die Töne bei ersteren an einander zu ziehen, bei letzteren hingegen kurz abzustossen sind. Die Arme dürfen sich dabei weder zu sehr bewegen, noch darf sich die Hand von der Tastatur zu hoch erheben, weil sonst die Sicherheit verloren geht und man leicht unter oder über den rechten Ton greifen würde. —

V.

Spannungen und Sprünge.





6.

Die Hand bleibt hierbei immer in ausgespannter Lage.

7.

8.

9.

10.



a) Während der 4ᵗᵉ Finger sich ausspannt, gleitet die Hand leicht mit hinauf.

a) Der Daumen ist der feste Stützpunkt, um den sich der 2ᵗᵉ und 5ᵗᵉ Finger hinüber und herüber drehen.


18.
19.
a) Die Hand schiebt sich hin=auf ohne sich dabei zu erheben.
20.
21.
22.
23.
a) Die untere Note wird gehascht und kurz abgefertigt.
24.


25.
26.
a) Der Daumen zieht sich, wenn er gebraucht (a) worden, unter die andern Finger, um gleich für die Folge bereit zu liegen.
27.
a) Die dritte Note wird gleichsam gehascht.
28.
a) Der 2te Finger wird möglichst schnell den Ton fangend über den Daumen geschnellt.
29.
30.
31.


32.
33.
34.
35.
36.
R. H.
L. H.


37.
38.
39.
40.
41.
42.



43.

L.H.

44.

45.


46.
47.
a) Der 2te Finger überschlägt den Daumen; die Hand verschiebt sich leicht, ohne sich dabei zu erheben.
48.
49.
50.
51.
52
a) Die untere Note wird gefangen.
53.



a) Der 2te Finger wirft sich über den Daumen.

Sechstes Kapitel.

Vom Gebrauch des Daumens und des fünften Fingers auf den Obertasten.

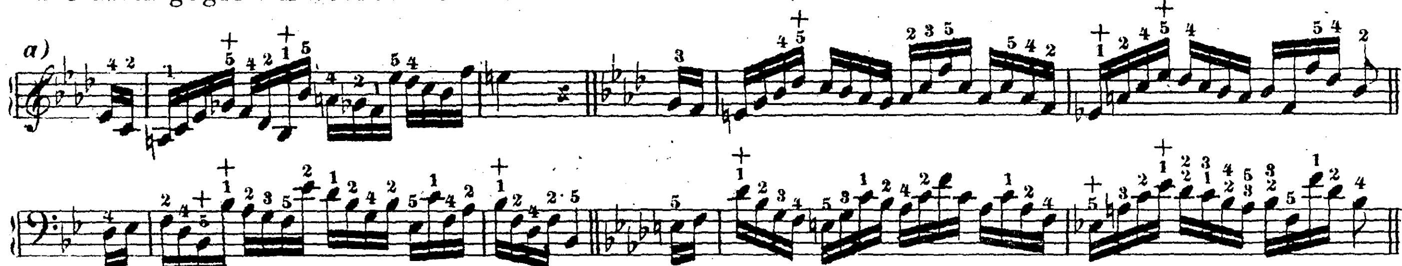
§ 1.

Vor Bach, von vielen selbst später noch, wurde der Daumen fast nie und der fünfte Finger nur selten auf den Obertasten gebraucht; daher verursachten die damaligen (im Vergleiche mit unsern) sehr leichten Komposizionen dem Spieler schon grosse Schwierigkeiten.

Die jetzige Schreibart macht die Anwendung dieser beiden Finger auf den Obertasten ganz unentbehrlich, und auch durch diesen Gebrauch wird das unnöthige Untersetzen des Daumens und Überschlagen der Finger oft vermieden, und in vielen Passagen ein bequemerer, sichrerer und zusammenhängenderer Vortrag erreicht; nur muss das wirklich bequemere Fortschreiten zum Grunde liegen, weil Missbrauch leicht neue Übelstände durch fehlerhafte Fingerordnung erzeigen würde.

§ 2.

Hinsichtlich der Lage der Hand ist zu bemerken, dass bei Stellen, wo bald der Daumen, bald der kleine Finger auf den Obertasten gebraucht wird, die Untertasten nicht vorn, sondern mehr zwischen den Obertasten gegriffen werden müssen. a)



Bei Stellen aber, die ganz auf den Obertasten liegen, zieht sich die ganze Hand über dieselben empor. b) Diese Lage der Hand ist dann eben so zu betrachten, als würde die Stelle auf Untertasten gespielt.



§ 3.

Der Daumen und fünfte Finger werden auf den Obertasten gebraucht a) bei Sprüngen, b) Spannungen, c) in gebundenen und mehrstimmigen Sätzen, d) überhaupt auf Obertasten liegenden Tonarten, und auch e) öfters bei stufenweisen Tonfolgen, wenn sie nur bis zum fünften Finger emporsteigen, wie bereits im ersten Kapitel § 14 bei der *F♯ dur*-Tonleiter bemerkt wurde.




b)
c)
d)
e)

VI.

Gebrauch des Daumens und fünften Fingers auf den Obertasten.



a) Obige beide Anmerkungen gelten im Allgemeinen in allen Fällen, wo der häufige Gebrauch der Obertasten zum Grunde liegt.



a) Die Hand liegt ganz über den Obertasten.


15.
a) Die Hand zieht sich leicht über die Obertasten empor.
16.
17.
18.
19.
20.
21.



a) Der dritte Finger muss gegen die Mitte der Obertaste zu, gebogen eingesetzt werden, damit ihn gleich darauf der Daumen, der sich hinter ihm in Bereitschaft halten muss, bequem ablösen könne.


27.
28.
29.
30.
31.
32.
33.
34.


35.
36.
37.
38.
39.
40.
a) Hier zieht sich die Hand etwas mehr über die Obertasten, damit der Daumen bequem untergelegt werden könne.


41.
42.
43.
44.
45.
46.
47.
48.


49.
50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.


57.
58.
59.
60.
61.
62.
63.
64.
65.
66.



Siebentes Kapitel.

Vom Uiberlegen eines längern Fingers über einen kürzern, und Unterlegen eines kürzern unter einen längern.

Beide sind ebenfals als Hülfsmittel zu betrachten, das überflüssige Untersetzen des Daumens zur grössern Bequemlichkeit der Hand bisweilen zu ersparen; nur suche man es nicht zu häufig, und immer am rechten Platz anzuwenden.

§ 1.

Der dritte, vierte und fünfte Finger ist für die hierher gehörigen Fälle am meisten geschickt.

§ 2.

Beim Überlegen beugen sich die längern Finger über die kürzern, während letztere sich leicht unter jenen hervorziehen; z.B. der 3te über den 4ten, der 4te über den 5ten; und zwar a) in der rechten Hand aufwärts, von einer Untertaste auf eine naheliegende Obertaste; und ebenso b) in der linken abwärts.



§ 3.

Beim Unterlegen ist es umgekehrt; die kürzern Finger werden den längern, wie der 5te Finger dem 4ten, und der 4te dem 3ten untergeschoben; und zwar a) in der rechten Hand abwärts, von einer Obertaste auf eine nahe Untertaste; b) in der linken eben so aufwärts.



§ 4.

Zuweilen folgt Über- und Unterlegen gleich aufeinander;



§ 5.

Es gibt auch Fälle, wo beim Über- oder Unterlegen ein oder zwei Finger ausgelassen werden, und der zweite oder dritte Finger **über** den fünften, oder umgekehrt der fünfte unter den dritten oder zweiten gelegt wird; was theils überflüssiges Untersetzen des Daumens erspart, theils das im nächsten Kapitel erwähnte Finger-Abwechseln ersetzt; es ist daher als ein sanftes Verschieben der Hand zu betrachten, die ihre Lage dadurch verändert; z. B.



§ 6.

Es gibt noch eine Art Überlegen mit gleicher Fingerordnung und gleicher Figurenfolge, die man **Vorspringen** (mit dem Finger) nennt. Es findet sowohl hinauf als herab statt, und ist von den in diesem Kapitel gezeigten nur dadurch unterschieden, dass dieses Fortrücken entweder [a] durch eine zwischenstehende kurze Pause, oder [b] durch einen leichten Abzug des Fingers von der Taste, getrennt wird. —



VII.

Überlegen eines längern Fingers über einen kürzern.




8.
9.
10.
11.
R.H.
12.
13.
14.


15.
16.
17.
18.
19.
20.
21.
22.


23.
24.
Unterlegen eines kürzern Fingers unter einen längern.
25.
a) Hier zieht sich der kürzere Finger hinter die andern, um zum Anschlage gleich bereit zu sein.
26.
a) Hier schiebt sich die Hand vor.
27.
28.
29.





XIV.


44.
Bei a) zieht sich der Finger hinter die andern, und
bei b) ziehen sie sich über den längern Finger hinüber.
45.
46.
a) Die Hand rückt sachte vor.
47.
48.
49.

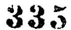


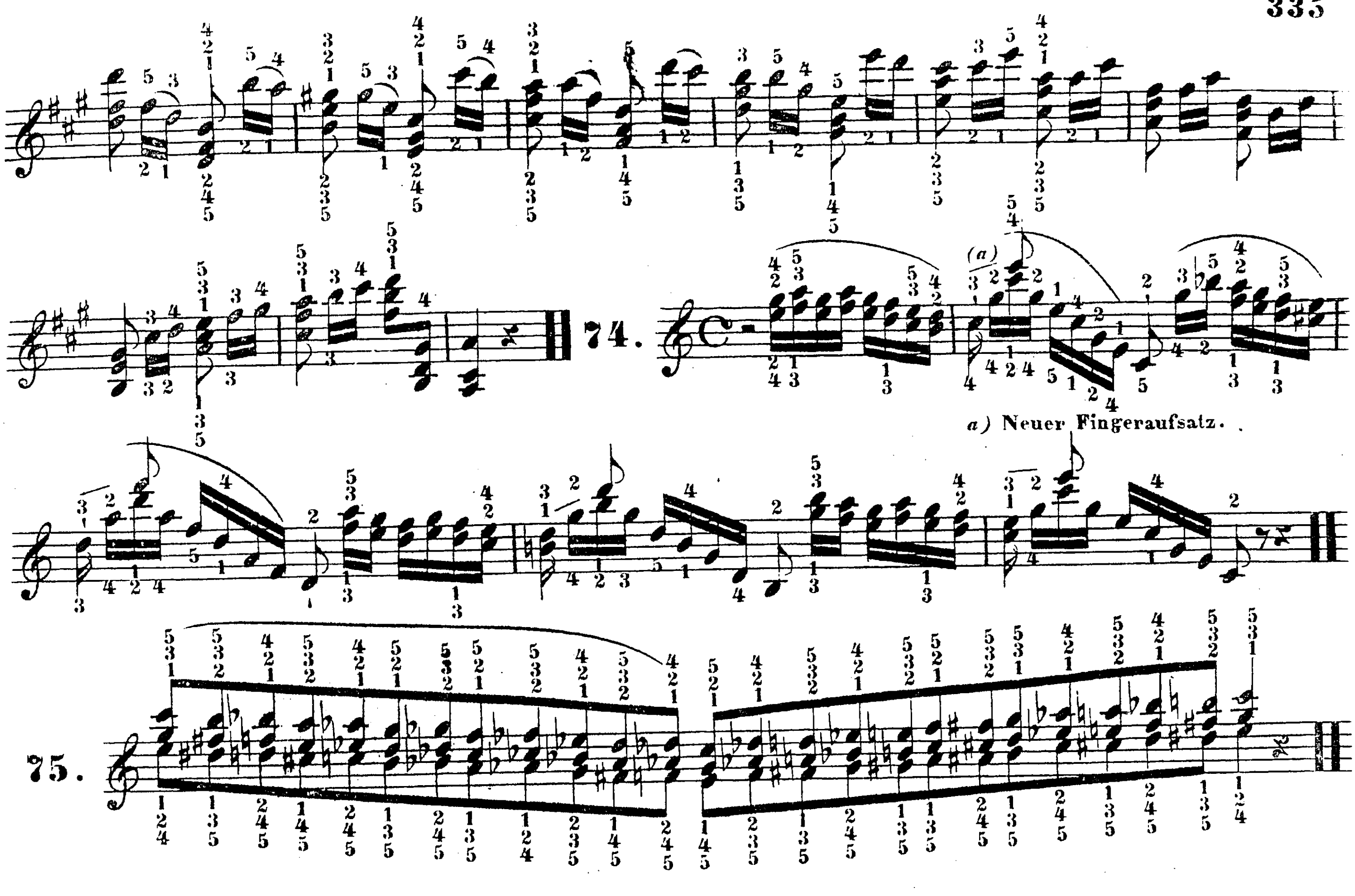


a) Hier beugt sich der dritte Finger über den fünften.


62.
63.
Die Hand wird bei abgestossenen Oktavengängen nur unmerklich gehoben; die Finger stossen den Ton kurz und leicht an.
64.
65.
66.


67.
68.
69.
70.
71.
72.
73.
sf





Achtes Kapitel.

Vom Abwechseln eines oder mehrer Finger auf derselben Taste, bei wiederholtem und nicht wiederholtem Tonanschlag; und umgekehrt: Vom mehrmaligen sogleich wiederholten Gebrauch eines und desselben Fingers auf zwei oder mehren Tasten.

---

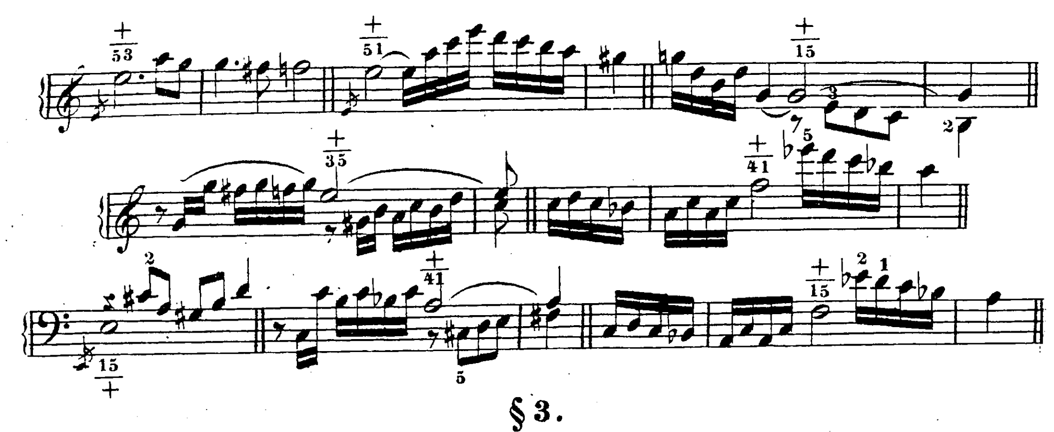
a) *Vom Finger-Abwechseln.*

§ 1.

Es findet auf zweierlei Arten statt; entweder ohne Wiederanschlag des Tones, oder bei öfterer Wiederholung desselben.

§ 2.

Das Wechseln des Fingers ohne Wiederanschlag des Tones geschieht gewöhnlich vor oder nach einer Spannung, um sich dadurch während des auszuhaltenden Tones mit frischen Fingern zum Weiterschreiten zu versehen. Die Finger müssen sich sehr eng an einander schmiegen, und der, den Ton zuerst anschlagende Finger darf die Taste nicht früher verlassen, als bis der ihn ablösende bereits seine Stelle übernommen hat, was jedoch schnell geschehen muss, damit der Ton nicht öfter als einmal gehört werde; z. B.



§ 3.

Durch das Finger-Abwechseln bei öfterer Wiederholung Eines Tones, gewinnt man ebenfalls theils frische Finger, theils grössere Schnelligkeit zur Wiederholung des Tonanschlags; indem öftere schnelle Wiederholung mit Einem Finger zu sehr ermüden würde.

§ 4.

Bei solchen schnellen Tonwiederholungen müssen die erforderlichen Finger übereinander, gleichsam in senkrechter Richtung gehalten, und hinter einander, meist vom fünften Finger nach dem Daumen, selten umgekehrt, von der Taste abgeschnellt werden.



b) *Vom mehrmals nacheinander wiederholten Gebrauch desselben Fingers auf zwei oder mehren Tasten.*

§ 5.

Auch Dieses ersetzt zum Theil das Untersetzen des Daumens und Überschlagen der Finger, erleichtert die Ausführung mancher Stellen, und gibt ihrem Vortrag grössere Bindung und Rundung.

§ 6.

Es wird angewandt:

a) bei geschliffenen Stellen, wo derselbe Finger von der Obertaste auf die zunächst ober- oder unterhalb gelegene Untertaste abgleitet;

b) in mehrstimmigen Sätzen bei Spannungen und Bindungen, wo derselbe Finger von einer Untertaste zur andern nachrückt, ohne zwischen beiden aufgehoben zu werden;

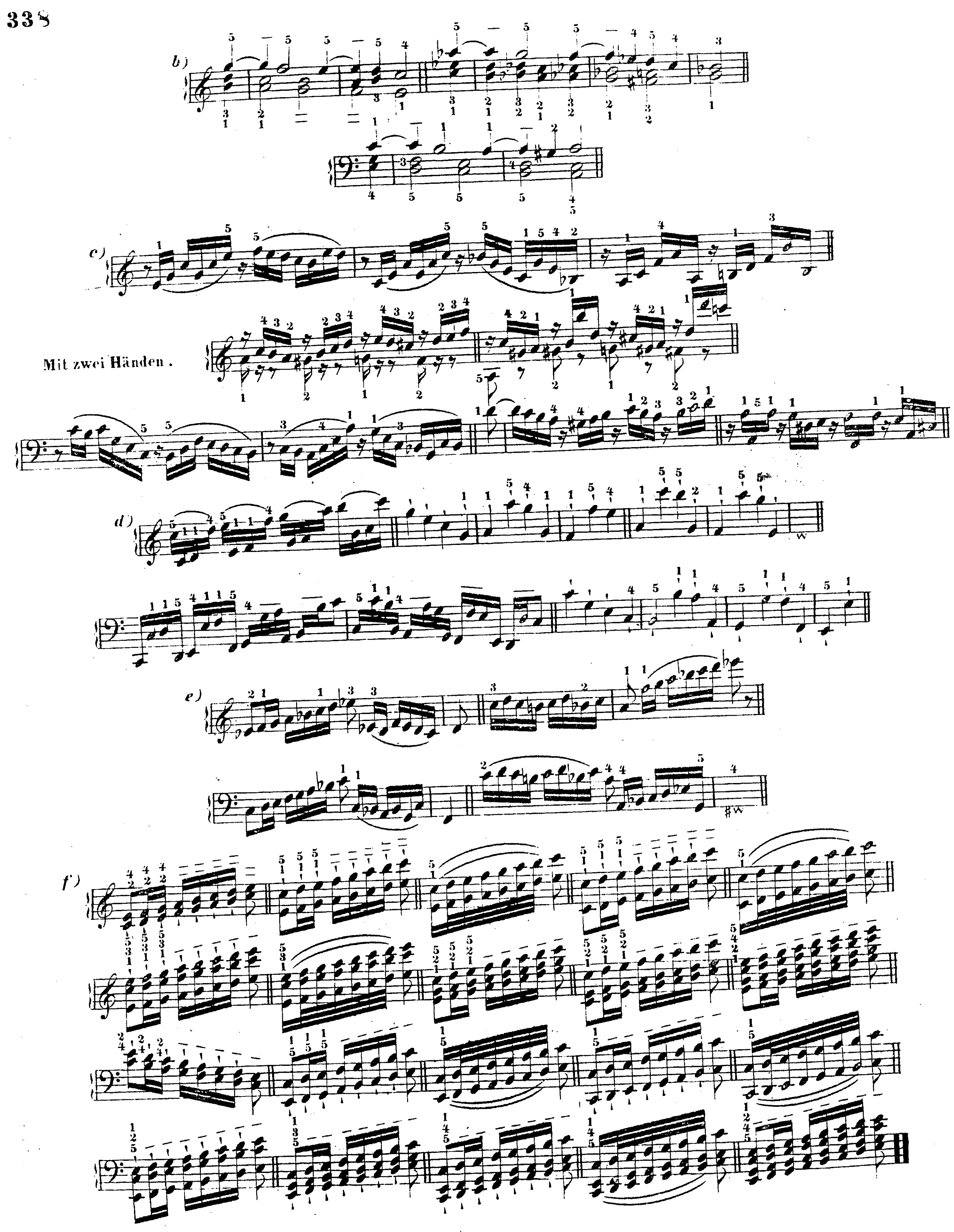
c) auf zwei verschiedenen Tasten, die durch eine Pause getrennt sind, wobei der Finger aber nur leicht gehoben wird;

d) bei kurz abgestossenen Noten;

e) nach einem Sprung ohne Zwischenpausen, wo es als ein neuer Hand-Aufsatz zu betrachten ist; und endlich,

f) in mehrstimmigen Tonleitern auf den Untertasten, wenn eine ganze Noten-Reihe nach Vorschrift entweder geschliffen oder abgestossen werden soll.—




b)
c)
Mit zwei Händen.
d)
e)
f)

VIII.

Abwechslung eines oder mehrer Finger auf e i n e r Taste bei wiederholtem Tonanschlag.



6.

7.

8.

9.

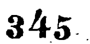
10.


11.
12.
13.
14.
15.


16.
17.
18.
19.
20.
21.


22.
23.
24.
25.
26.





32.

33.

34.

35. L. H.

oder: 3 1 2 1 3

36.


37.
38.
39.
40.
(a)
a) Der Daumen zieht sich allmählig ein, um zum nächsten Gebrauch in Bereitschaft zu sein.
41.
42.


43.
44.
45.
46.
47.
48.
49.

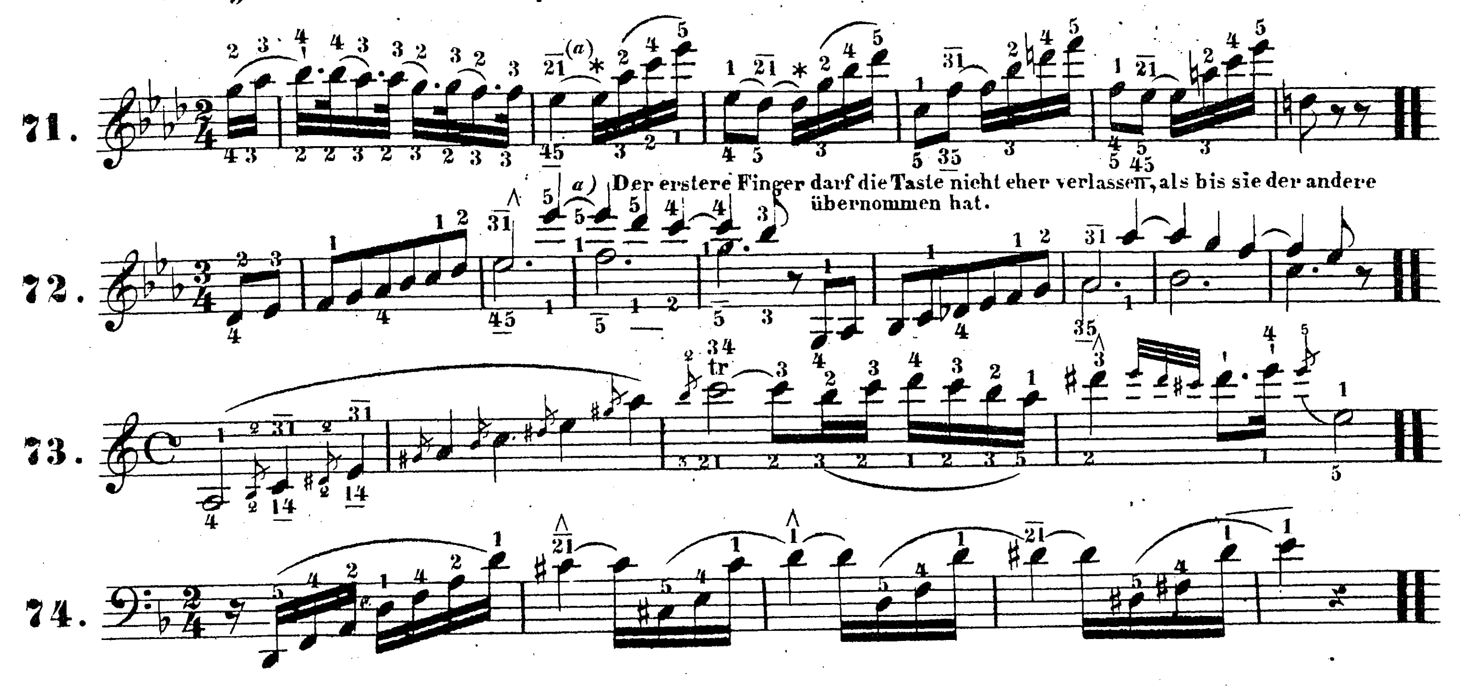

50.
51.
52.
53.
54.
55.
56.


57.
58.
59.
60.
61.
62.
R.H.
L.H.


63.
64.
65.
66.
67.
68.
69.
R. H.
L. H.



Fingerwechseln auf einem Ton, ohne ihn wieder anzuschlagen.



Gebrauch desselben Fingers bei wiederholtem Anschlag desselben Tones.

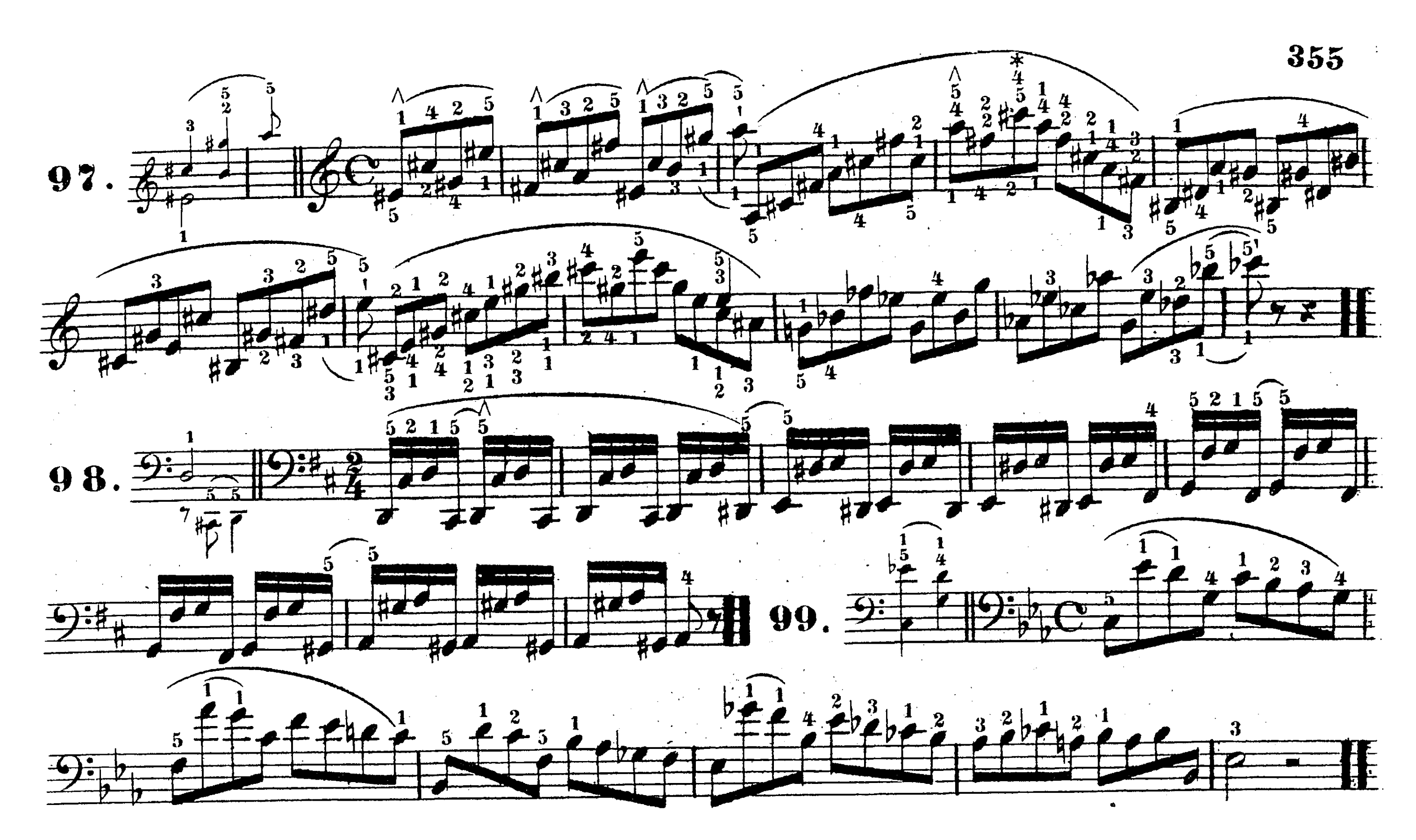



78.
79.
80.
81.
82.
83.


84.
L.H.
sf
sf
85.
R.H.
86.
R.H.
87.
88.

Abgleiten mit demselben Finger,
von der Obertaste auf die zunächst ober- oder unterhalb liegende Untertaste





Wiederholter Gebrauch desselben Fingers nacheinander, auf zwei oder mehren verschiedenen Tasten.—

100.

101.

a) Der Finger springt mit möglichster Leichtigkeit zur andern Taste über.

102.

103.


104.
105.
106.
107.
108.
109.


110.
111
112.
a) Der Finger wird unmerklich gehoben, und schleift gleichsam zur andern Taste über; die Hand vermeide die allzugrosse Bewegung.
113.
114.
a) Freier Fingereinsatz; man vermeide die Hand hoch von den Tasten dabei zu erheben. Sicherheit verschafft die Uibung.

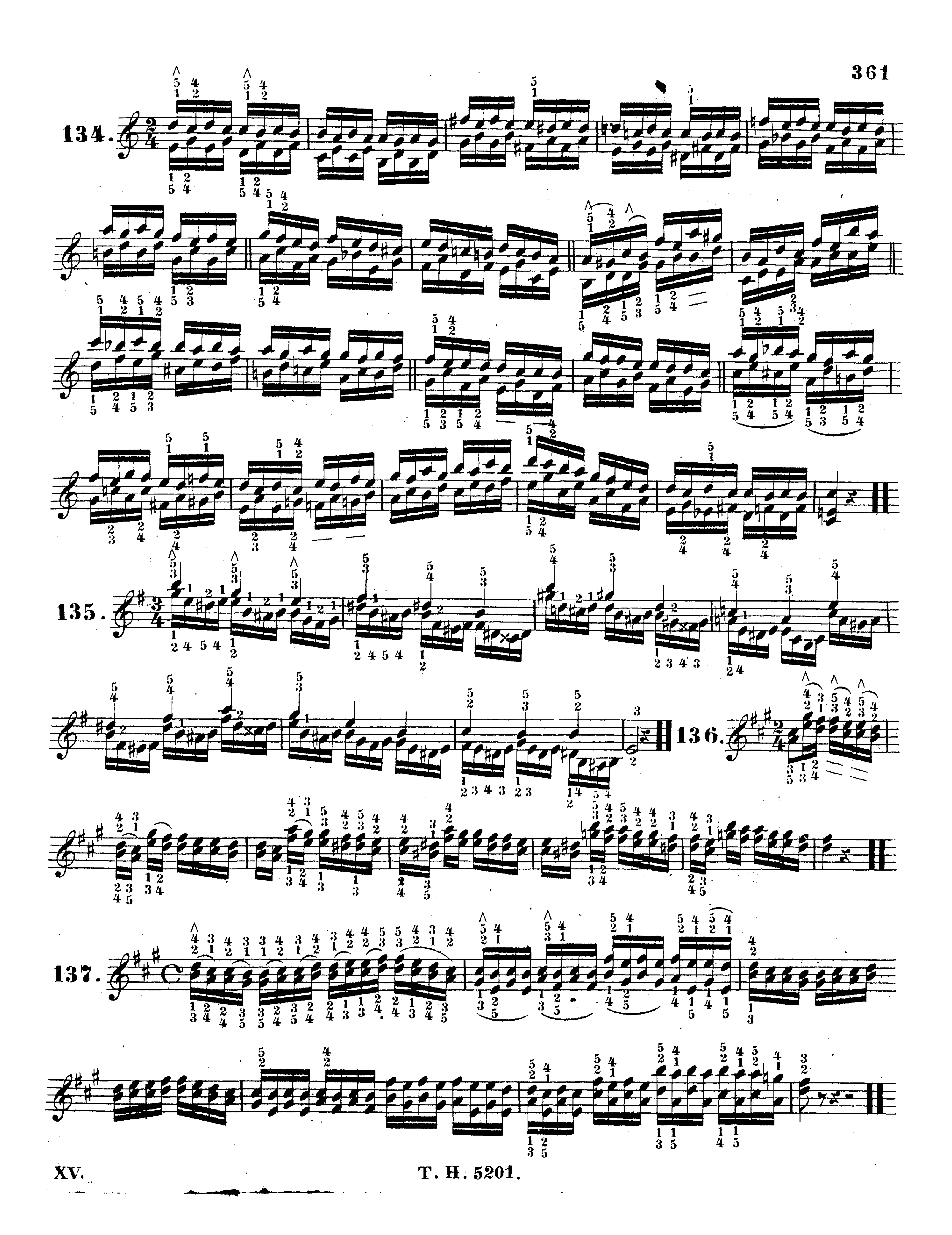

115.
116.
117.
118.
119.
120.
Nachrücken mit demselben Finger auf zwei verschiedenen Tasten.
121.
a) Der nachrückende Finger wird kaum gehoben, sondern gleitet mehr zur andern Taste über.
122.


123.
124.
125.
126.
127.
128.
129.

Mehrstimmige Beispiele.

Fingerwechseln auf demselben Ton bei wiederholtem Anschlag.

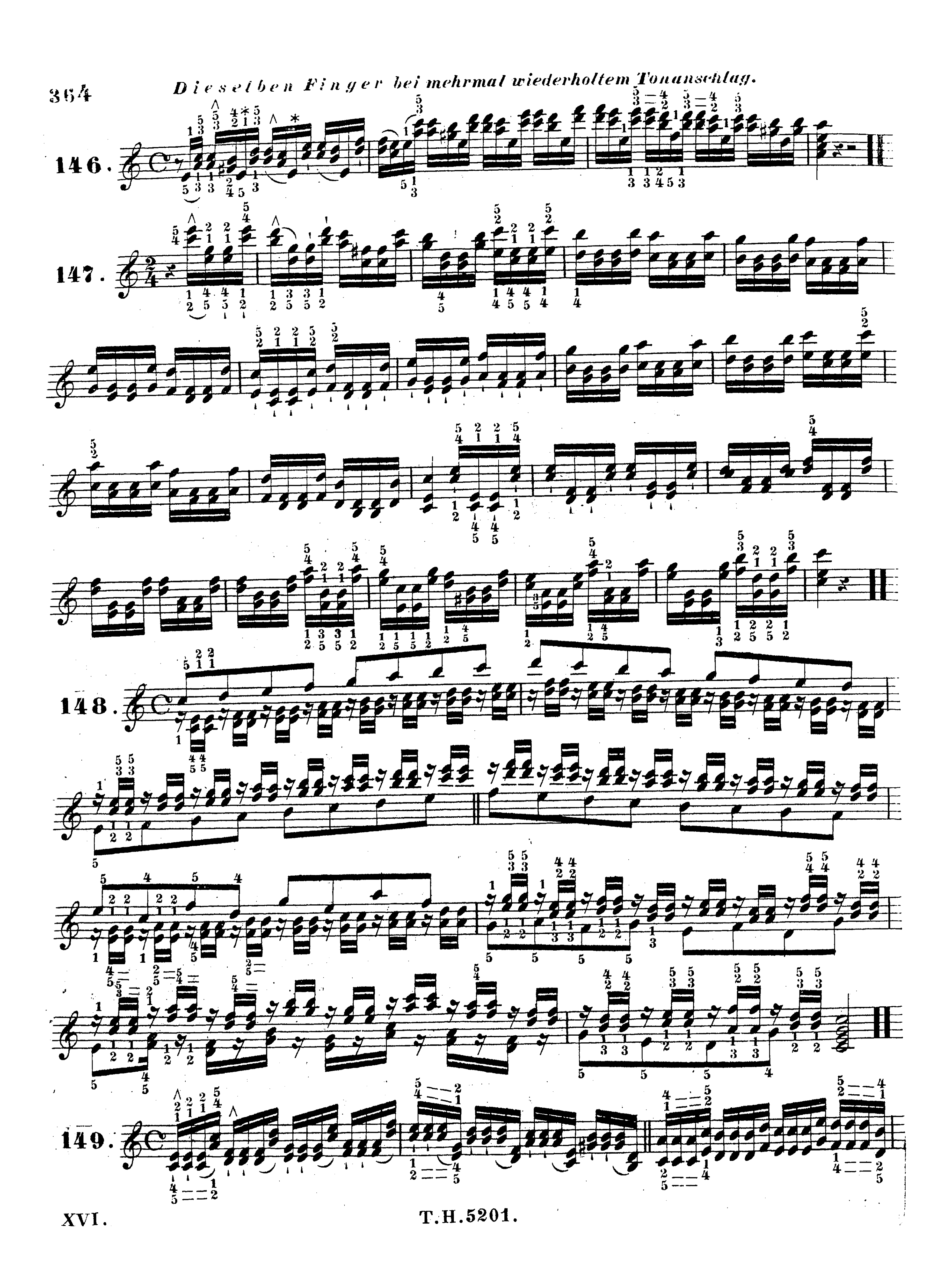



134.
135.
136.
137.

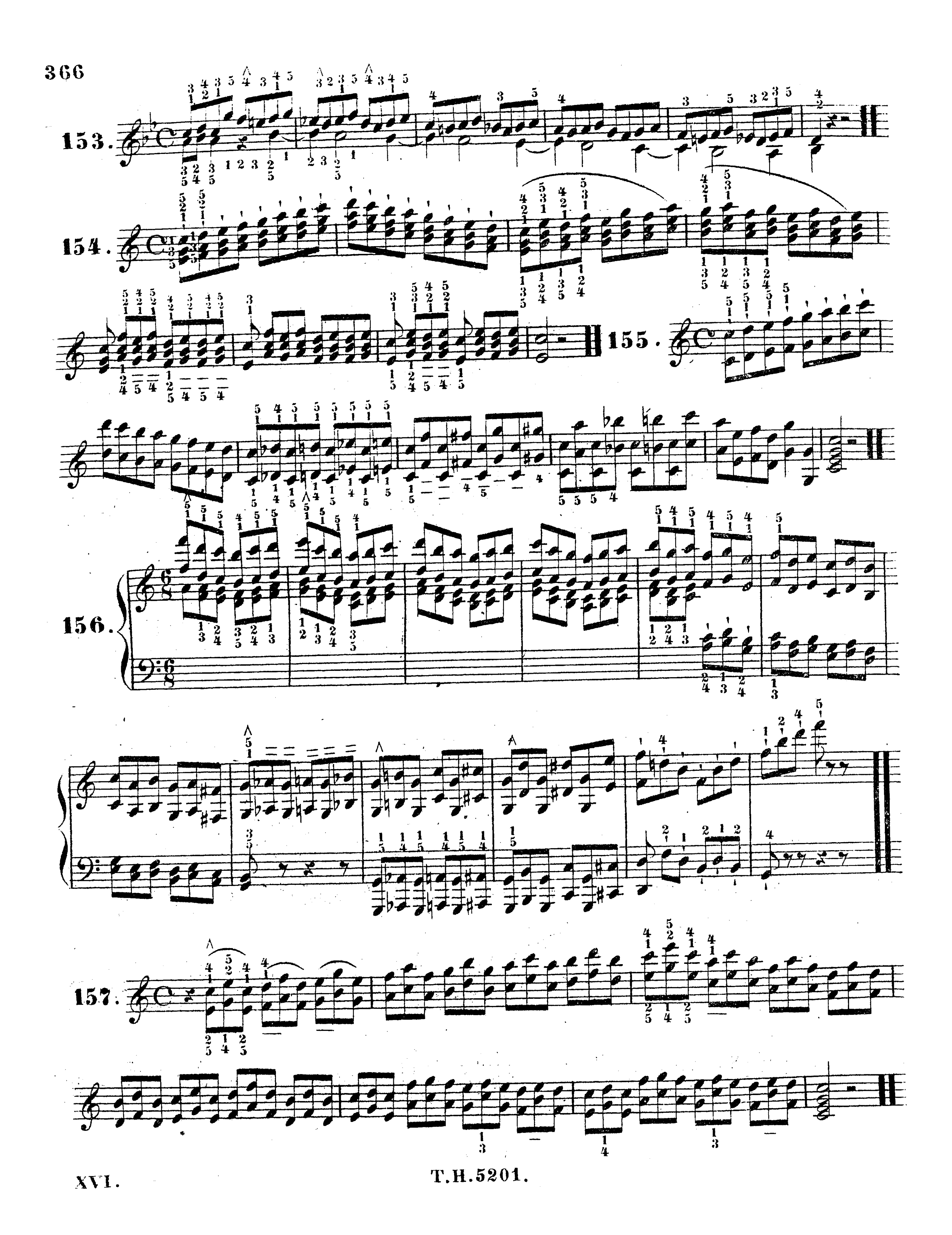

138.
139.
140.
a) Die Hand wird ganz unmerklich dabei erhoben.
141.
142.
143.

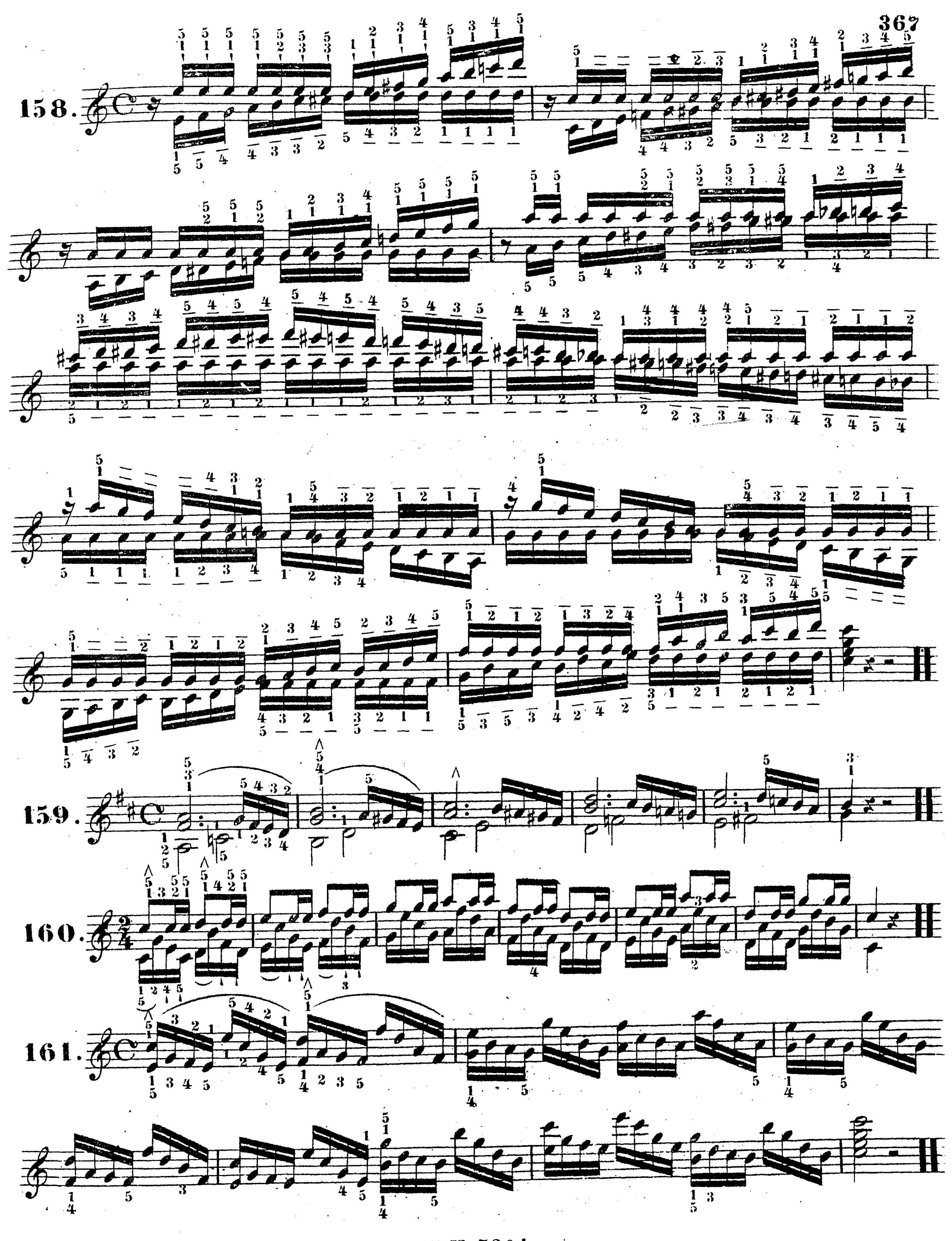


144.
145.

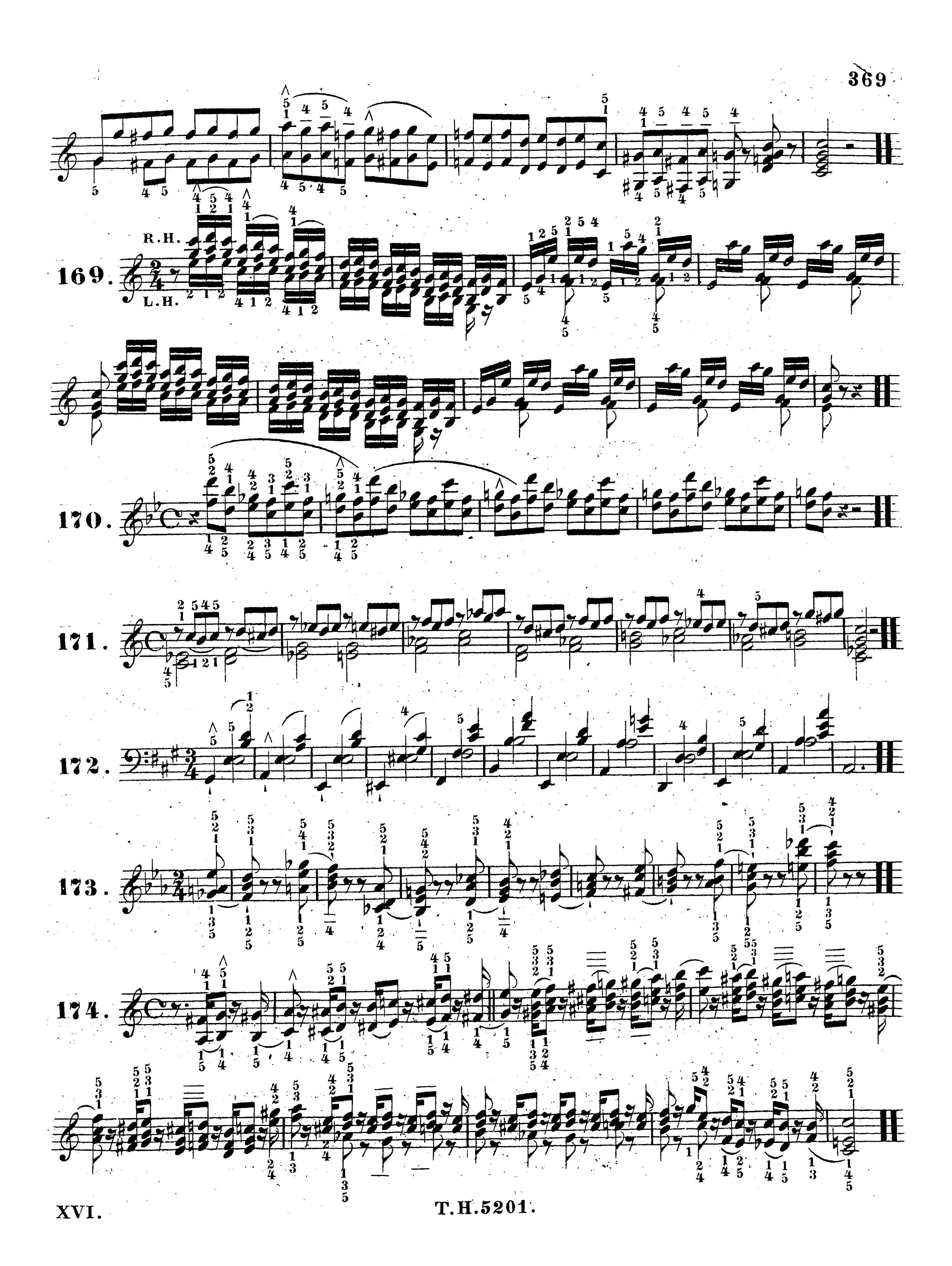

146.
147.
148.
149.

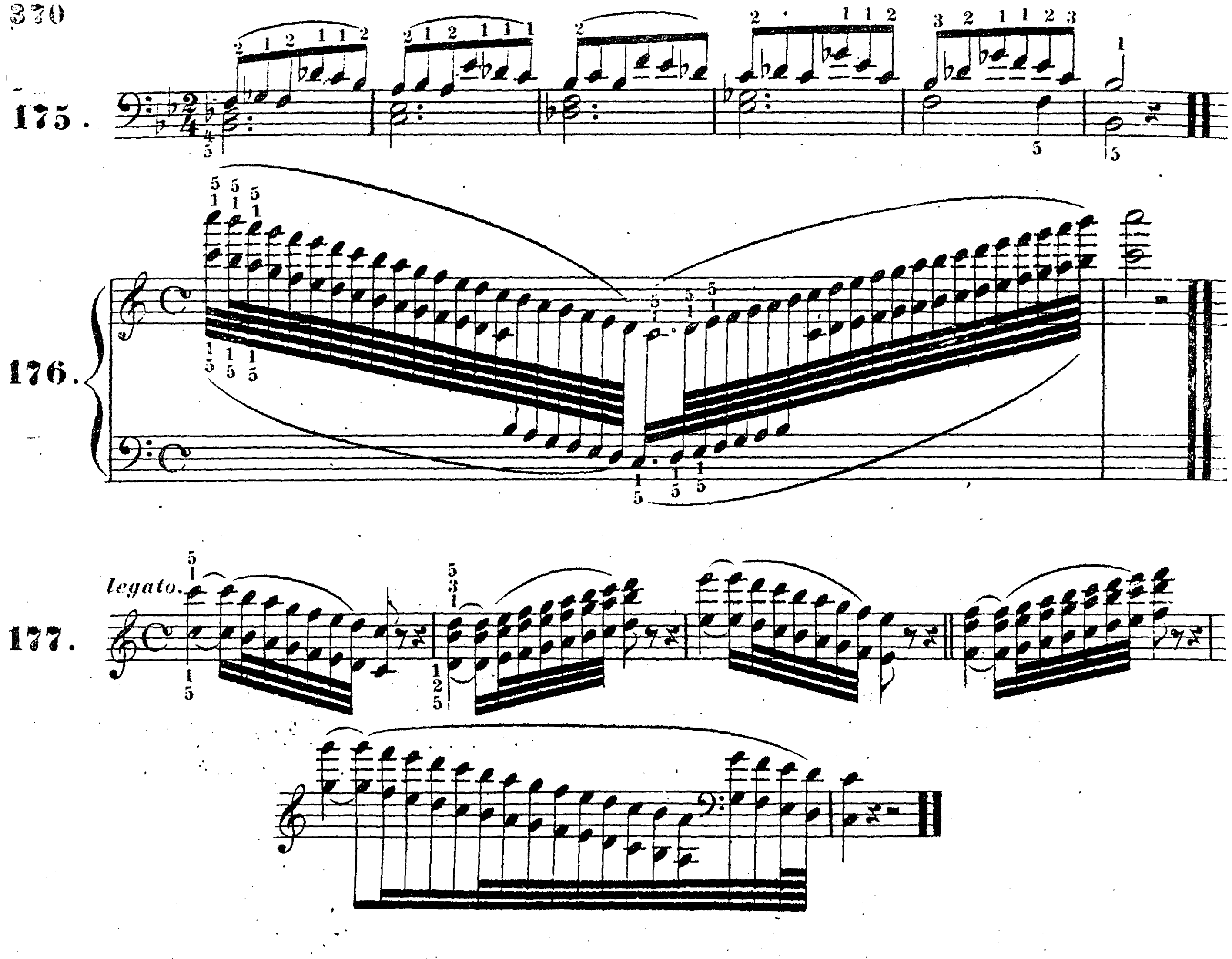

150.
Mehrmaliger Gebrauch
desselben Fingers nacheinander auf verschiedenen Tasten.
151.
legato.
152.


153.
154.
155.
156.
157.


158.
159.
160.
161.


162.
163.
164.
165.
166.
167.
168.


R.H.
169.
L.H.
170.
171.
172.
173.
174.



Neuntes Kapitel.

Vom Abwechseln, Überschlagen und Eingreifen der Hände.

Diese Gegenstände kommen jetzt weit seltner vor, als ehedem, indem sie oft durch eine Hand geleistet werden können, und eher eine Spielerei für die Augen, als eine Schwierigkeit für die Finger sind. Da aber der Schüler dennoch mit ihnen bekannt sein muss, so wollte ich ihre Anführung nicht unterlassen.

§ 1.

Das Abwechseln, Ein-und Übergreifen der Hände ist leicht aus der Schreibart zu erkennen; denn es ist dabei als Regel angenommen, dass die heruntergestrichenen Noten der linken, und die hinaufgestrichenen der rechten angehören: nur beim Überschlagen ist es weniger der Fall, weil es zuweilen, besonders wenn die Noten beider Hände auf demselben Notenplan stehen, Undeutlichkeit veranlasst.

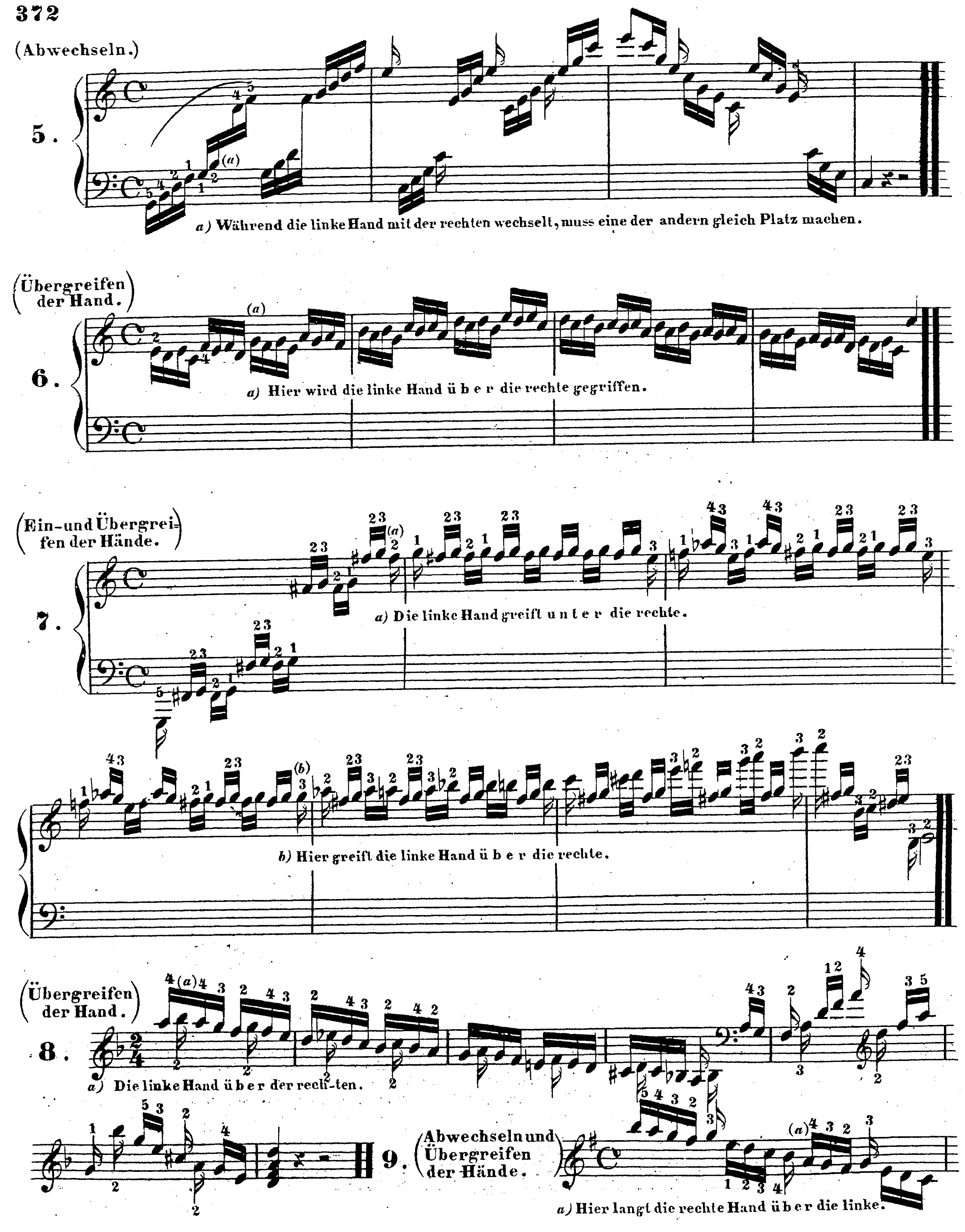
§ 2.

Indessen pflegt man solche Stellen an dem Weglassen der Pausen auf dem Notenplan, von wo aus die Hand überschlagen soll, zu erkennen; öfters zeigt auch die Unmöglichkeit, den Satz anders spielen zu können, die Nothwendigkeit des Überschlagens an; endlich setzt man zu noch grösserer Deutlichkeit der überschlagenden Stimme die Worte: *mano dritta* (rechte Hand), *mano sinistra* (linke Hand), oder verkürzt: *dritta, sinistra, – m. d., m. s. –* oder französisch *m. droite, m. gauche* bei.

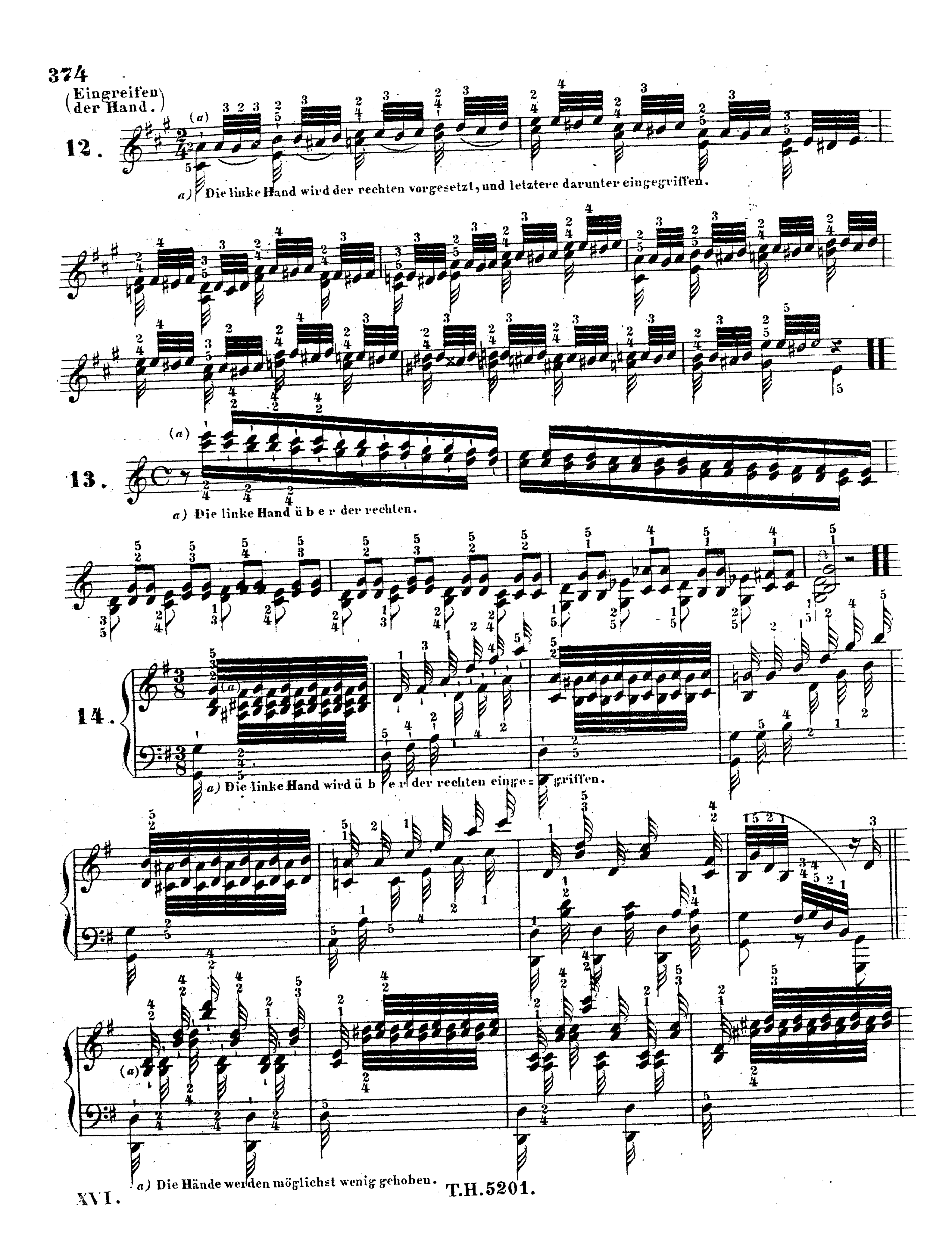
IX.

Abwechseln, Überschlagen und Eingreifen der Hände.




(Abwechseln.)
5.
a) Während die linke Hand mit der rechten wechselt, muss eine der andern gleich Platz machen.
(Übergreifen der Hand.)
6.
a) Hier wird die linke Hand über die rechte gegriffen.
(Ein-und Übergreifen der Hände.)
7.
a) Die linke Hand greift unter die rechte.
b) Hier greift die linke Hand über die rechte.
(Übergreifen der Hand.)
8.
a) Die linke Hand über der rechten.
9.
(Abwechseln und Übergreifen der Hände.)
a) Hier langt die rechte Hand über die linke.


10.
a) Die rechte über die linke Hand.
b) Die linke über die rechte.
(Hintendreinschlag.)
11.
Obgleich diese in kleinen Noten ausgeschriebenen Akkorde übereinander stehen, so werden die Töne dennoch, wie bei gebrochenen Akkorden, von unten hinauf hintereinander rasch, und die oberste letzte Note kurz abgefertigt.


(Eingreifen der Hand.)
12.
a) Die linke Hand wird der rechten vorgesetzt, und letztere darunter eingegriffen.
13.
a) Die linke Hand über der rechten.
14.
a) Die linke Hand wird über der rechten eingegriffen.
a) Die Hände werden möglichst wenig gehoben.


15.
Wie vorher.
16.
a) Hier greift der zweite Finger der linken Hand über den Daumen der rechten; letztere zieht sich etwas zurück, damit die linke zum Eingreifen mehr Spielraum habe. Die linke Hand bleibt immer in ausgestreckter Lage.
17.
a) Die linke Hand greift über der rechten ein.


18.
(a)
a) Wie vorher.
19.
Wie vorher.
(Überschlagen der Hand.)
20.
(a)
a) Hier schlägt die linke Hand ü b e r die rechte.
21.
Eben so.


22.
Eben so.


23.
Eben so.
24.
R.H.
L.H.
Hier schlagen beide Hände wechselweise über.

Zehntes Kapitel.

Von der Stimmen-Vertheilung und Finger-Ordnungs-Lizenz beim gebundenen Styl.

§ 1.

Im gebundenen Styl kommen, so zu sagen, alle Arten des Fingersatzes vor: wer eine Fuge gut vortragen will, muss daher mit diesen bereits genau bekannt sein, und den Mechanismus der Finger völlig in seiner Gewalt haben.

§ 2.

Besonderes Augenmerk richte der Spieler auf die Stimmenführung, damit er gleich erkenne, wie er sie geschickt trennen, und die Mittelstimmen unter beide Hände vertheilen soll; er verweile mit den Fingern weder kürzer noch länger auf den Tasten, als es der Werth der Noten genau angibt; denn er vernimmt sonst, sollte er auf einer Orgel spielen, eine Anzahl falscher, ausser der Harmonie liegender Töne.

§ 3.

Der Vortrag muss durchaus gebunden und fliessend sein, und die Eintritte des Themas müssen etwas kräftiger hervorgehoben werden. —

X.

Im gebundenen Styl.

J. S. Bach.



*) *Anmerkung.* R (rechte) L. (linke) zeigt an, in welche Hand die Stimmen vertheilt und aufgenommen werden sollen.






Allegro.
FUGA II.






Adagio.



Tempo giusto.

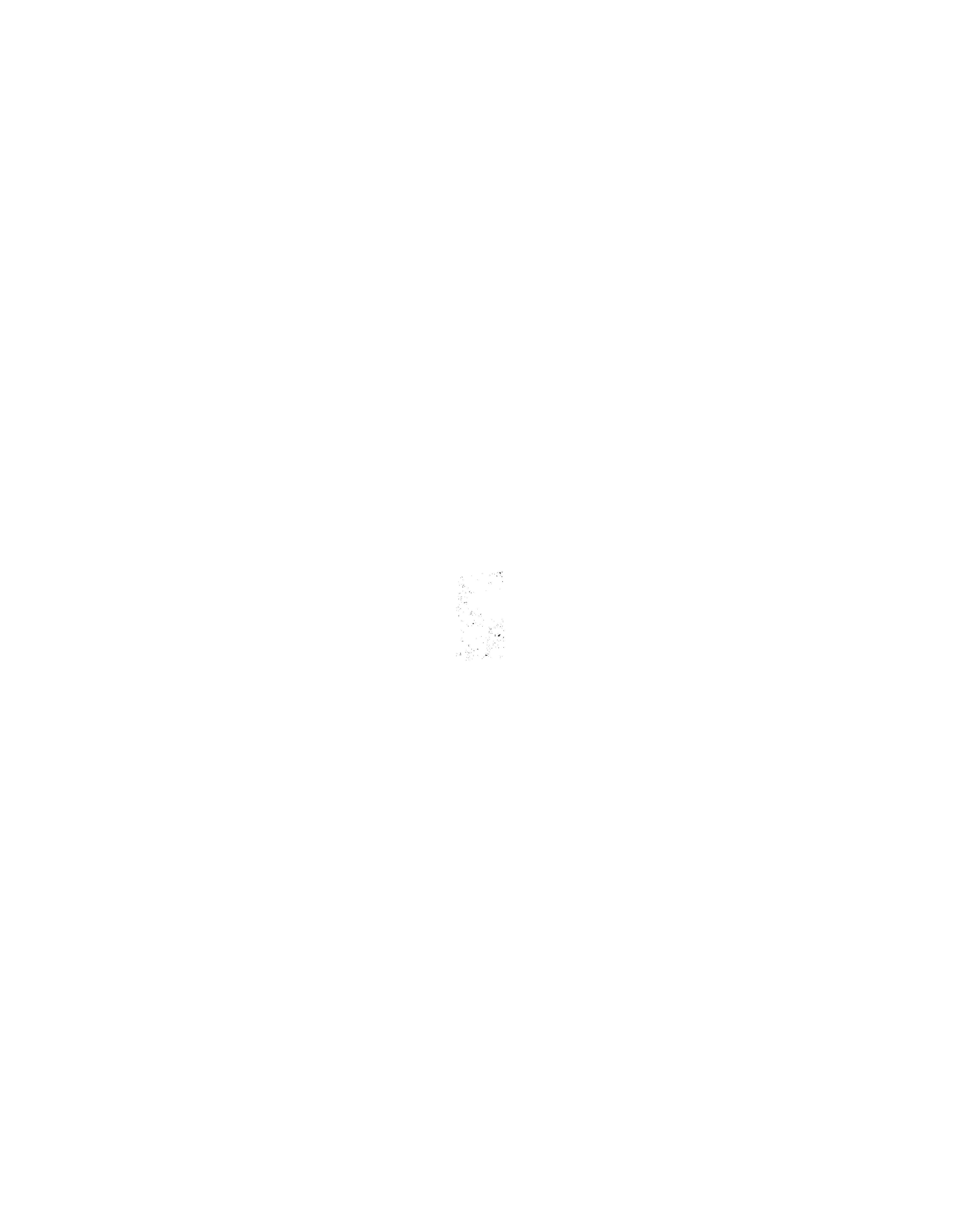
FUGA III.







Ende des zweiten Theils.




Dritter
THEIL.



Erstes Kapitel.

Von den Ausschmückungen und Manieren (Verzierungen) überhaupt, nebst ihren Zeichen.

Ausschmückungen, Vor,- Nachschläge, und andere Manieren sind in der Musik wegen genauerer Verbindung der Töne, des Zusammenhangs der Melodie, des Nachdrucks, und des guten und schönen Vortrags unentbehrlich; doch, da die frühere grosse Anzahl solcher Zeichen, und ihr oft sehr geringer Unterschied, viele derselben den Schüler vernachlässigen liess, in der neuen Schreibart aber mehr ganz unnöthig wurden, und andere dem Spieler, zur Gewissheit des gewünschten Vortrags, durch Noten vorgezeichnet werden: *) so scheint mir eine Einschränkung derselben theils nöthig, theils rathsam.

§ 1.

Ich theile die Ausschmückungen in zwei Klassen: in solche, die durch besondere Zeichen vorgestellt, und andere, die zweckmässiger durch Noten angegeben werden.

§ 2.

Für die erste Klasse brauchen wir jetzt beim Pianoforte nur folgende vier Ausschmückungszeichen:

1. den eigentlichen Triller, (tr) mit dem Nachschlag;
2. den uneigentlichen, oder: das Zeichen der blos getrillerten Note (~~) ohne Nachschlag.
3. den Schneller (⁓) und
4. den Doppelschlag, (∽) von oben, und (∾) von unten.

Alle vier kommen auf die Noten, der Doppelschlag allein öfters auch zwischen die Noten zu stehen.

Die zur zweiten Klasse gehörigen Vor- und Nachschläge, Zwischenschläge, Doppel-, Vor- oder Anschläge, Schleifer, und andere, früher durch besondere Zeichen dargestellte Manieren werden jetzt durch kleine Noten angezeigt. —

Zweites Kapitel.

Vom Triller.

§ 1.

Der Triller (tr~~~) ist eine gleichmässig schnelle, und gemäss seiner vorgeschriebenen Zeitdauer, öfters wiederholte Abwechslung zweier neben einander liegender Töne; nämlich der Note, über der er geschrieben steht, und ihres zunächst oberhalb liegenden ganzen oder, nach Erfordern, halben Tones, den man Hülfston nennt.

§ 2.

Der Triller ist unter den Ausschmückungen die schwierigste, weil er, nach Umständen, mit jedem der fünf Finger auszuführen ist: es wird daher nöthig, ihn zeitig zu üben; denn nur die gleiche Schnellkraft der Vorderglieder der Finger giebt ihm den runden Anschlag.**) Ich empfehle hierzu die mir von Mozart selbst praktisch mitgetheilte, mit allen fünf Fingern abwechselnde Trillerübung.***)

*) Will Jemand auch die früher üblich gewesenen Zeichen, wegen des Vortrags der damaligen Komposizionen, kennen lernen, so findet er in ältern Lehrbüchern hinlängliche Erläuterung.

**) Manche Lehrbücher geben an, der Triller soll nicht schnell gemacht werden. Dies mag für das Tangenten-Clavier und den Kielflügel gelten: allein für das Pianoforte passt es nicht mehr; denn nichts ist dem Gehör und Gefühl unerträglicher, als ein langsamer, matter und wakelnder Triller.

***) Rechte Hand.

Linke Hand.

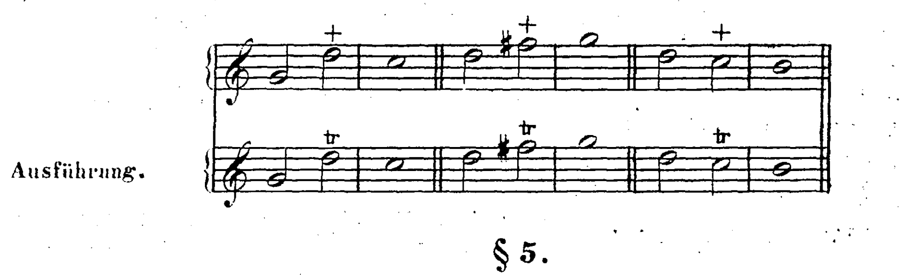


§ 3.

Man ist hinsichtlich des Trillers bisher beim Alten stehen geblieben, und begann ihn immer mit der obern Hülfsnote, was sich wahrscheinlich auf die ersten, für den Gesang entworfenen Grundregeln gründet, die späterhin auch auf Instrumente übergegangen sind. Allein, wie jedes Instrument seine eigenthümliche Spielart, Applikatur und Lage der Hand hat, so hat sie auch das Pianoforte; und es ist kein Grund vorhanden, dass dieselbe Regel, die für die Kehle gegeben wurde, zugleich für das Pianoforte gelten müsse, und keiner Verbesserung fähig sei.

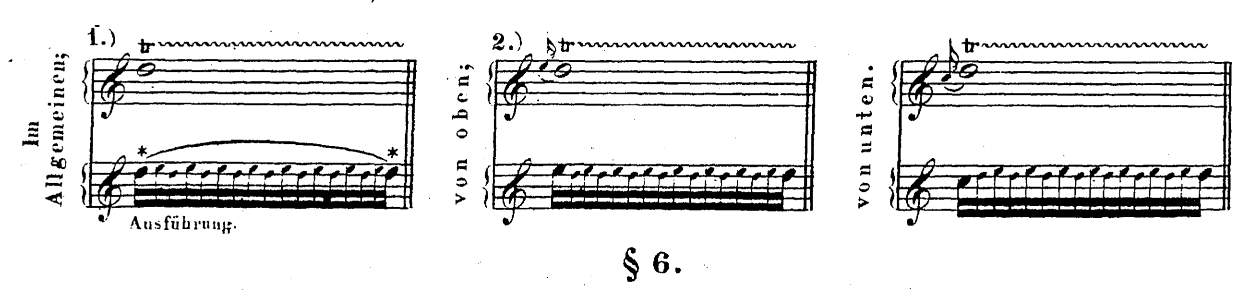
§ 4.

Der Hauptgrund, welcher mich bestimmt zur Aufstellung der Regel, das **jeder Triller von der Note selbst**, über der er steht, und nicht vom **obern Hülfston** (ohne besondere Anmerkung) anfangen soll; ist der: weil die Triller-Note, auf die gewöhnlich eine Art Schlussnote folgt, dem Gehöre eindringender, als die Hülfsnote sein, und das Tongewicht auf das **gute** der beiden Taktglieder, nämlich auf die **Trillernote**, (+) fallen muss; z. B.



§ 5.

Der Triller fängt also (ist es nicht anders bestimmt vorgeschrieben) **mit der Hauptnote** an, und endigt sich auch stets mit derselben 1.); soll er **von oben** oder **von unten** anfangen, so muss dieses durch ein **Zusatznötchen** von oben, oder von unten bemerkt werden 2.).

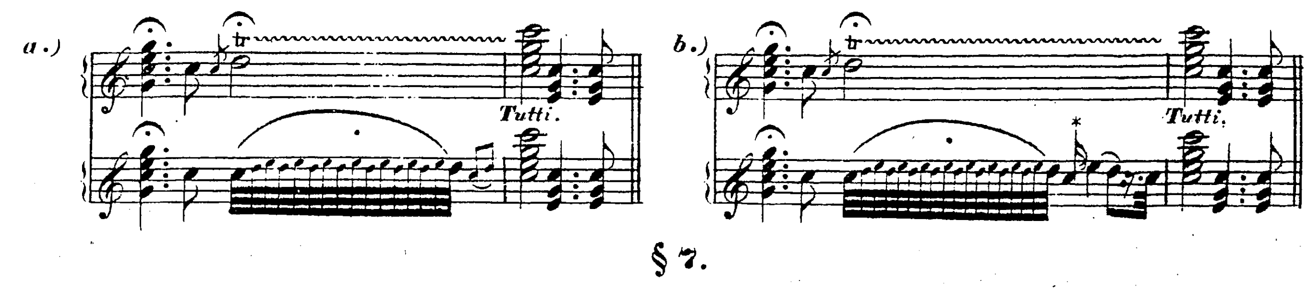


§ 6.

Jeder eigentliche Triller muss einen **Nachschlag** erhalten, wenn dieser auch nicht angemerkt ist: gestattet ihn aber die Kürze der Trillernote oder die nächste Tonfolge nicht, so ist er kein **eigentlicher Triller**, sondern nur eine **getrillerte Note** zu nennen, und darf nicht mit dem *tr.* Zeichen bezeichnet werden. Man sehe das 3te Kapitel. — Der dem Triller anzufügende **Nachschlag** besteht aus der **untern** Zusatz- und der Trillernote selbst, deren Intervall entweder einen ganzen, oder halben Ton ausmacht; *) z. B.

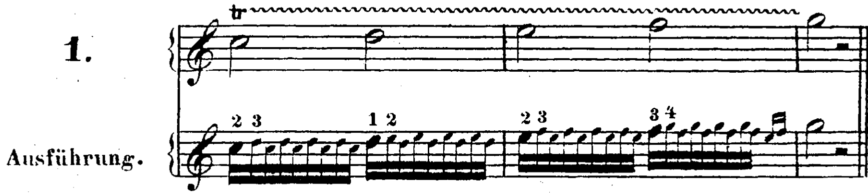


Der Nachschlag ist eben so schnell wie der Triller; nur bei einer sogenannten Hauptfermate, besonders wenn Begleitung andrer Instrumente dabei ist, wird er langsam, a) öfters auch noch mit verlängertem Zusatz b) gemacht, damit die Begleiter den Schlussfall in den Hauptton desto deutlicher auffassen, um mit dem Spieler zugleich in das Tempo oder Tutti einzufallen.

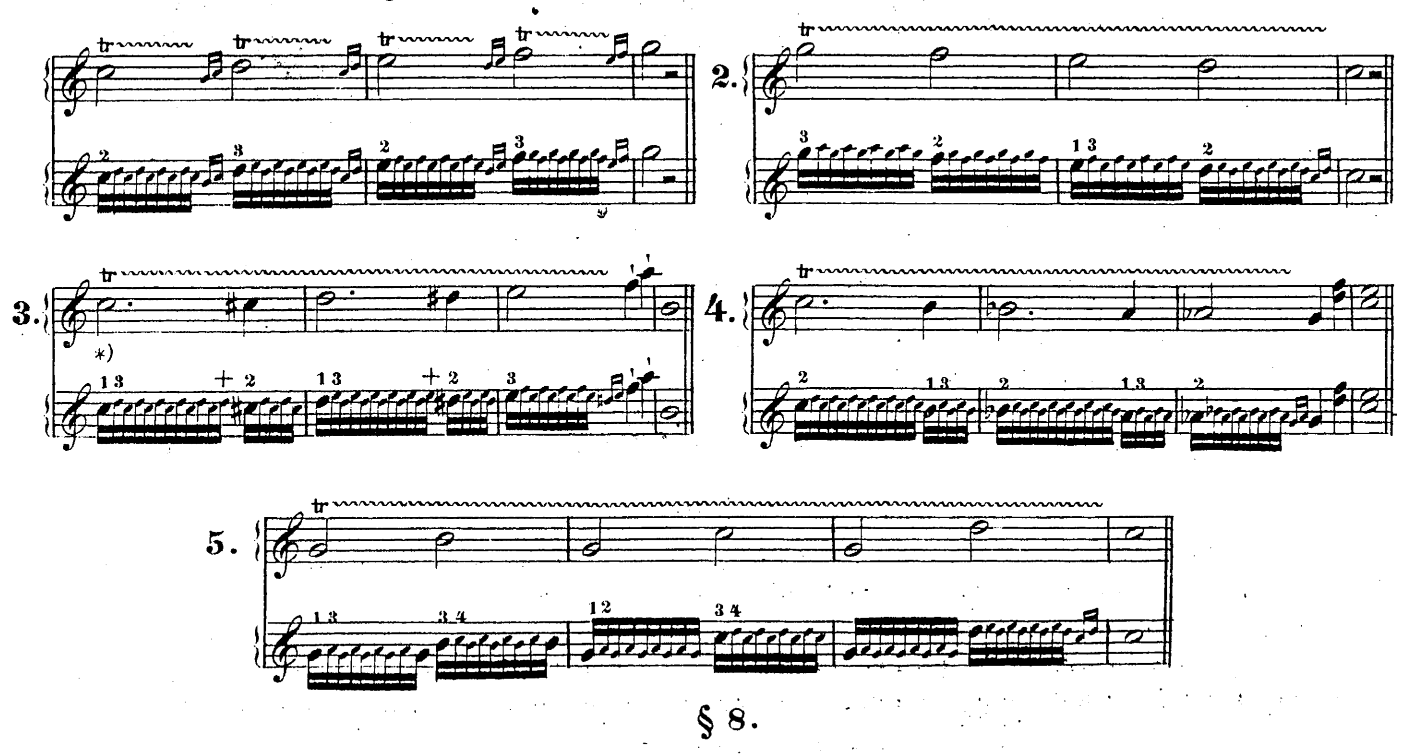


§ 7.

Der sogenannte **Kettentriller** umfasst eine Reihe stufenweiser oder springender Töne, auf denen ei ununterbrochen fortgesetzt wird; der Nachschlag wird dann nur der **letzten** Note der Trillerkette angehängt.



Aufwärts kann jedoch, wenn es das Tempo zulässt, der Nachschlag nach jeder Note stattfinden: dann muss er aber besonders beigesetzt sein; als:



§ 8.

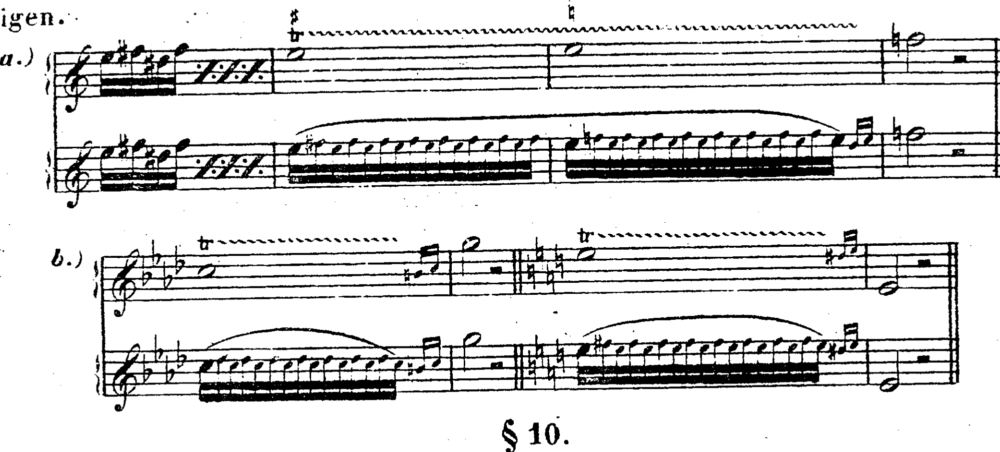
Es giebt noch einen falschen Nachschlag, der aber selten mehr gebraucht wird; als:



*) Bei stufenweise aufsteigenden chromatischen Kettentrillern fällt, wenn die Hauptnote auf einer Untertaste liegt, dieselbe beim Schlusse des Trillers weg, (+) und der Hülfston verbindet sich gleich mit dem Hauptton der folgenden Trillernote.

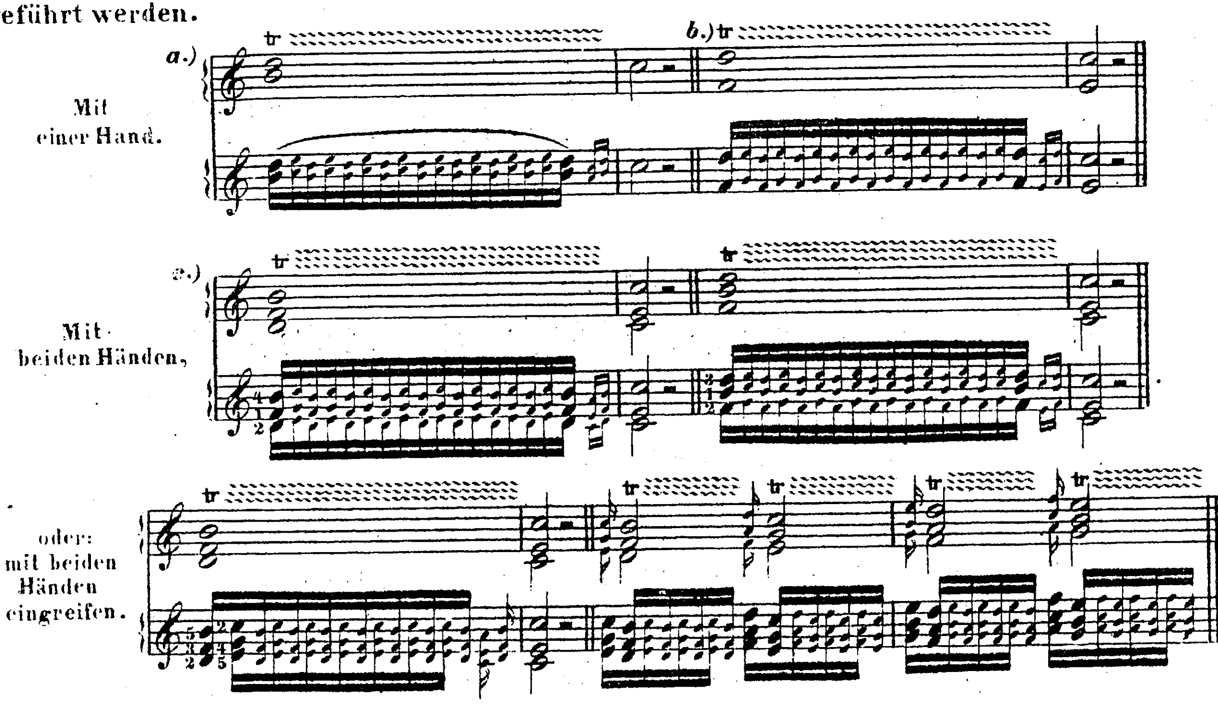
§ 9.

Noch ist zu bemerken, dass sich der Triller, wie überhaupt jede Manier, nach der Vorzeichnung des Stücks richtet: erfordert die Hülfsnote eine Veränderung, so muss a) das zufällige Versetzungszeichen immer über dem Triller angezeigt werden, und tritt derselbe Fall auch beim Nachschlag ein, so ist es am sichersten, b) ihn mit kleinen Noten auszuschreiben, und diesen die erforderlichen Versetzungszeichen beizufügen.

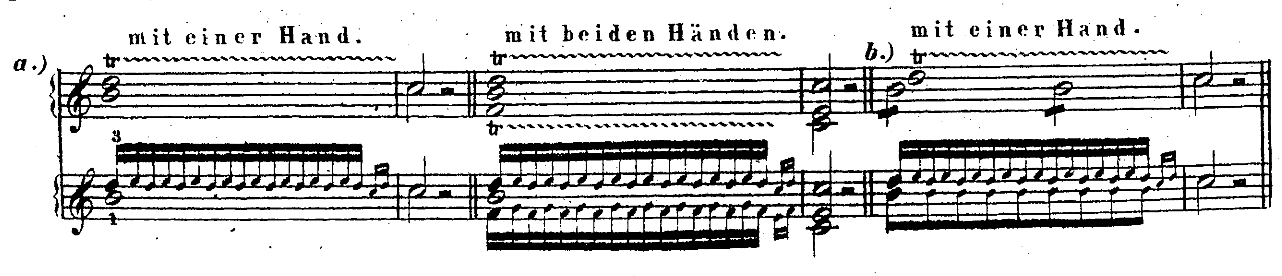


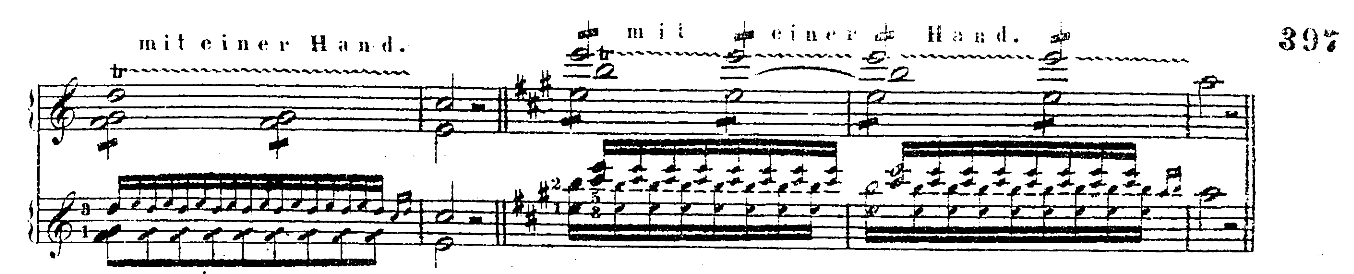
§ 10.

Beim Doppeltriller gelten alle frühern Regeln, sowohl in Bezug auf den Anfangston, als auf den Nachschlag. Er kann mit einer Hand a) in Terzen, b) in Sexten, oder auch, c) dreistimmig mit beiden Händen ausgeführt werden.



Es giebt falsche Doppeltriller, bei denen a) blos die Hauptnote trillert, und die untere entweder ganz liegen bleibt, oder b) jedesmal zur Hauptnote mit angeschlagen wird.





Ferner giebt es Fälle, wo während des Trillers die andern Finger die Melodie, entweder [a] unter- oder oberhalb, oder [b] beides zugleich oder [c] getrennt ausführen.



Drittes Kapitel.

Von dem uneigentlichen Triller oder den getrillerten Noten.

Diese Noten werden zwar ebenfalls ihre ganze Werthdauer hindurch getrillert, sind aber keineswegs mit dem **eigentlichen** Triller zu verwechseln, da sie [a] wegen der Tonfolge, [b] wegen der kurzen Dauer der Note, **keinen Nachschlag** erlauben.

Sie werden mit (∼∼) bezeichnet, und der Eintritt geschieht ebenfals mit der Trillernote, (im Allgemeinen.)



*) Wenn doppelte oder etwas entfernt liegende Noten nebst dem Triller zu greifen sind, (wie oben bei *b*, und *c*,) und die Spanne der Hand den Triller ununterbrochen fortzuführen nicht erlaubt, so kann man denselben während der Melodie führenden Note zwar aussetzen allein die Fortsetzung des Trillers muss sogleich wieder eintreten, damit dem Gehör die Trennung unbemerkbar werde.

Ist solchen getrillerten Noten eine andere, auf derselben Stufe stehende, angebunden, mit der sich die Trillernote endiget, oder steigt die Figur dann **aufwärts**, so schliesst man der getrillerten Note [a] den untern Hülfston (einen falschen Nachschlag) an, um der gebundenen dadurch einen bestimmtern Eintritt zu geben; geht nach der getrillerten Note die Figur **abwärts**, so tritt die angebundene streng mit dem Zeitmass ein [b], und erhält nur einen etwas stärkern Nachdruck.

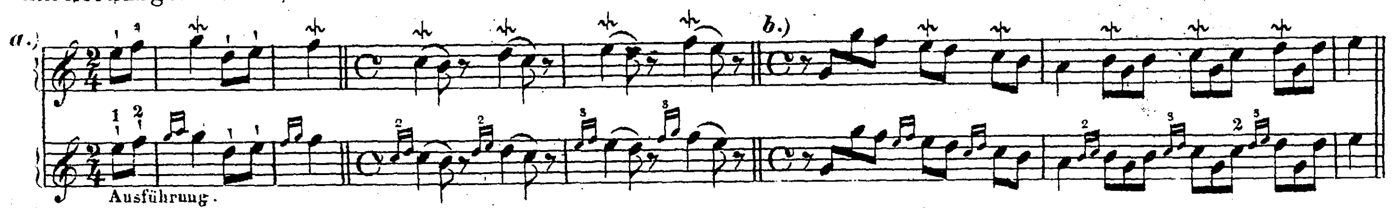


Viertes Kapitel.

Vom Schneller.

Diese Manier ist eine Verkürzung der vorerwähnten getrillerten Note. Das Zeichen des Schnellers ist: (⁓)

Er erscheint [a] auf längern, wie [b] auf kürzern Noten, ist bei letztern von besonders guter Wirkung; fängt ebenfalls mit der Hauptnote, über der er steht, an, und wird nebst seiner obern Hülfsnote mit den Fingern gleichsam herausgeschnellt; z. B.



Fünftes Kapitel.

Vom Doppelschlag.

§ 1.

Der **Doppelschlag** ist ein aus der Hauptnote und dem **obern** und **untern Hülfston** bestehende Notengruppe, die sowohl auf, als zwischen den Noten erscheint, und weder zu schnell, noch zu schlaff, sondern lebhaft, rund und etwas kraftvoll vorgetragen wird.

§ 2.

Er wird auf dreierlei Art vorgestellt und vorgetragen, nämlich: [a] von der Hauptnote selbst mit einem Zusatznötchen (♪∽) [b], vom obern Hülfston herab (∽), und [c] vom untern Zusatzton hinauf angefangen (∾;) *)



§ 3.

Die zufälligen Versetzungszeichen werden dem Doppelschlag ebenfalls beigesetzt, und zwar: bezieht sich das Versetzungszeichen auf den Hülfston, [a] **über** das Doppelschlagszeichen; bezieht es sich auf den Zusatzton, [b] **unter** denselben; und bedarf man deren zwei, nämlich für die Hülfs- und Zusatznote zugleich, [c] beide **nebeneinander** gemäss ihrer Folge.

*) Da die Notenstecher fehlerhafterweise dem Doppelschlagzeichen einerlei Stellung geben, der Doppelschlag mag von oben herab, oder von unten hinauf gemacht werden sollen, so werden die Herren Musikverleger darauf aufmerksam gemacht, ihren Stechern den Unterschied der zweierlei Stellungen dieses Zeichens einzuschärfen und sie zur Befolgung anzuhalten.



§ 4.

Bei zwischen zwei Noten, oder über einem Punkt vorkommenden Doppelschlägen, wird nur der von oben herabgehende gebraucht. Bei erstem Fall wird der Doppelschlag erst vor Eintritt der zweiten Note ausgeführt: bei letzterm aber schliesst der Doppelschlag mit der Note selbst schon im Eintritt des Punktes, der dann seinem Werthe nach auszuhalten ist.



Die zur zweiten Klasse gehörigen Verzierungen werden nicht durch besondere Zeichen, sondern durch kleine Noten angegeben, und bedürfen (die Vor- und Zwischenschläge ausgenommen) keiner besondern Erläuterung.

Sechstes Kapitel.

Von den Vorschlägen, Zwischenschlägen und andern Verzierungen.

§ 1.

Selbst die Vorschläge werden jetzt oft durch gewöhnliche Noten in regelmässige Takteintheilung gebracht; indessen giebt es Fälle, in denen man sie noch durch kleine Noten ausdrückt.

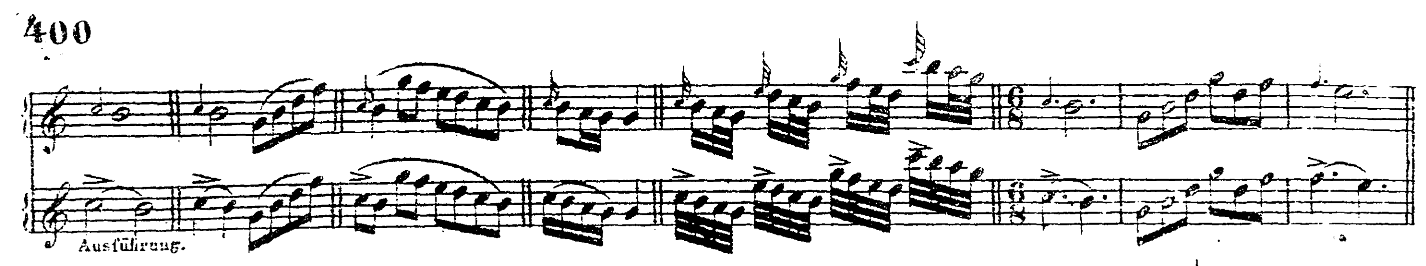
§ 2.

Sie sind als Vorhalte oder Verzögerungen der Hauptnote zu betrachten, der sie einen Theil ihres Werthes entziehen, und werden in lange und kurze eingetheilt.

§ 3.

Der lange oder accentuirte Vorschlag nimmt der, aus gleichen Theilen bestehenden Hauptnote die Hälfte ihres Werthes;*) es ist daher zweckmässig, den Werth des Vorschlags gleich durch das ihm entsprechende Nötchen zu bezeichnen, als:

*) Er heisst der accentuirte, weil der Nachdruck mehr auf ihn, als auf die Hauptnote fällt.



Die Vorzeichnung bezieht sich ebenfalls auf die Vorschläge, und die zufälligen ♮ oder ♭ werden ihnen, wie den andern Noten, beigefügt.

§ 4.

Vor Noten mit einem Punkt, die daher dreitheilig sind, zieht der Vorschlag zwei Drittheile d. h. den Werth der Note an sich, und diese wird erst auf dem Punkt angegeben.



Stehen zwei Punkte bei einer Note, so zieht der Vorschlag ebenfalls den Werth der Note an sich; die Note selbst tritt dann mit dem ersten Punkt ein, und hält den Werth beider Punkte aus.



§ 5.

In mehrstimmigen Sätzen bezieht sich der Vorschlag nur auf die Note (Stimme), vor der er steht; die andern Stimmen dürfen dadurch von ihrem Werth nichts verlieren, und müssen mit dem Vorschlag zugleich angeschlagen werden.



§ 6.

Der kurze Vorschlag nimmt der Hauptnote, sie sei von langer oder kurzer Dauer, mit oder ohne Punkt, fast garnichts von ihrem Werthe, indem er gleichsam nur mit dem Finger angeschnellt wird; und es fällt nicht, wie bei jenem, der Accent auf den Vorschlag, sondern auf die Hauptnote. Er heisst daher der accentuirende Vorschlag. Zum Unterschiede wird er stets durch eine schräg durchstrichene 8tel Note dargestellt; z. B.

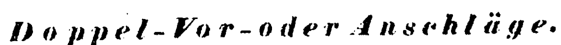
§ 7.

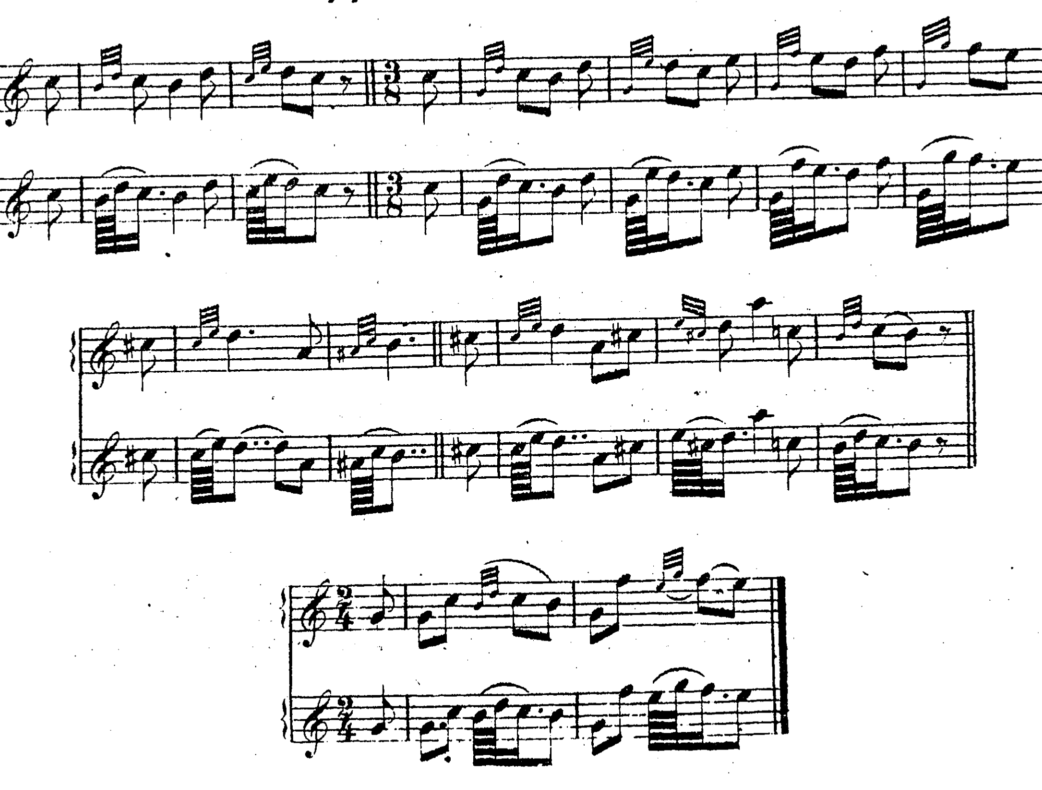
Der Zwischenschlag hat insofern einige Ähnlichkeit mit dem Nachschlag des Trillers, als er, wie jener, nach der Note steht, der er angehört. Er wird durch einen kleinen Bogen mit ihr verbunden, um anzuzeigen, dass seine Ausführung noch in den Zeitraum des vorigen, und nicht des folgenden Takttheils fällt.



§ 8.

Der Doppelvorschlag, Schleifer und andere zusammengesetzte, der Willkühr des Komponisten überlassene Verzierungen bedürfen keiner nähern Erklärung, da diese durch die Schreibart von selbst in die Augen fällt; sie gehören der Note an, vor der sie stehen.





Schleifer.



Verschiedene andere Verzierungen.



Sie werden sämmtlich mit Schnelligkeit vorgetragen, so, dass die Hauptnote nur wenig von ihrem Werth verliert.

Beispiele zur Erläuterung des ersten Abschnitts.

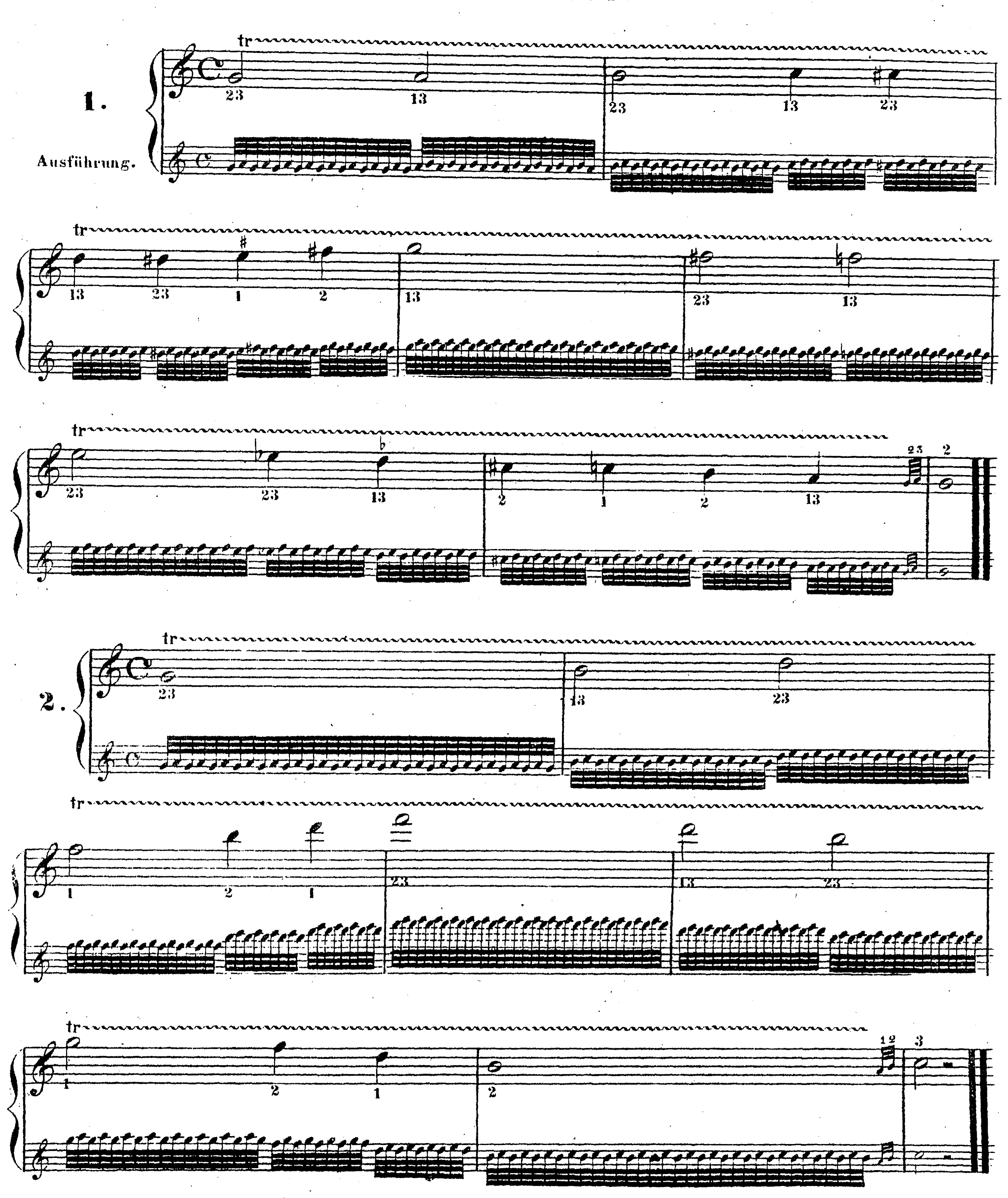
Triller.



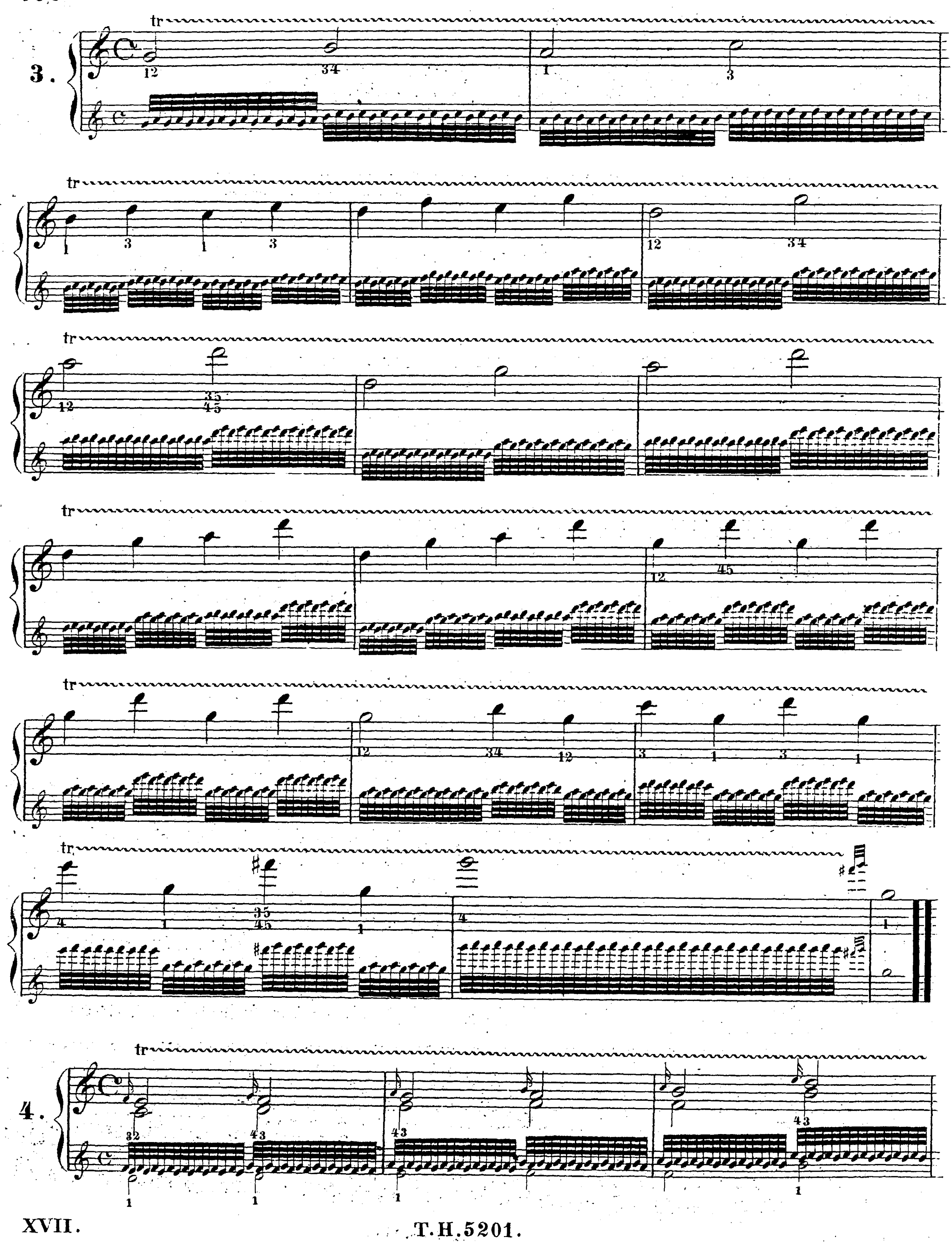
*) Regel, Kap. 2. § 5.

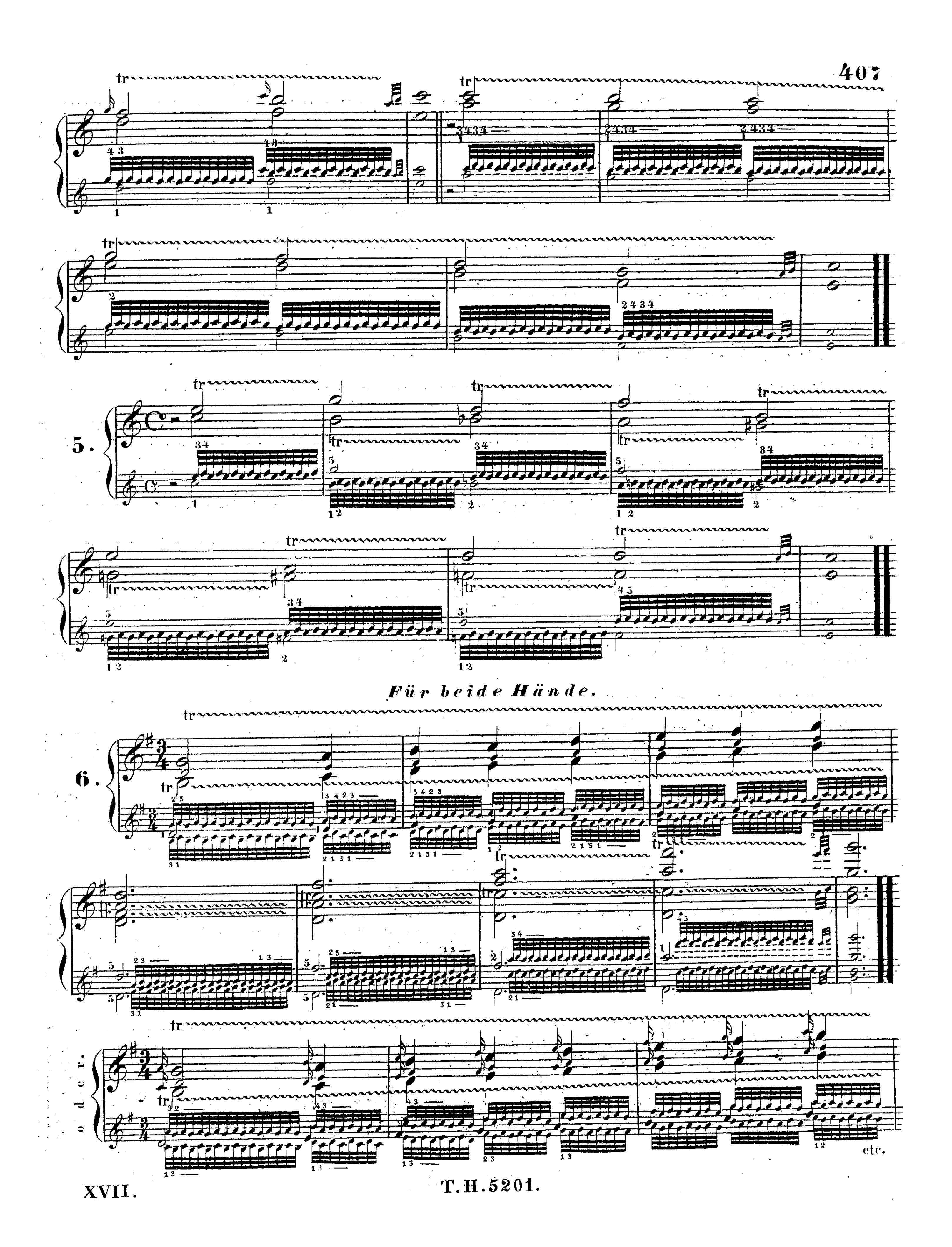

Moderato.
7.
Andante.
8.
Marziale.
9.
Allegro moderato.
10.
Allegretto. (Von oben.)
11.
Andante.
12.
cresc.

Kettentriller.*)

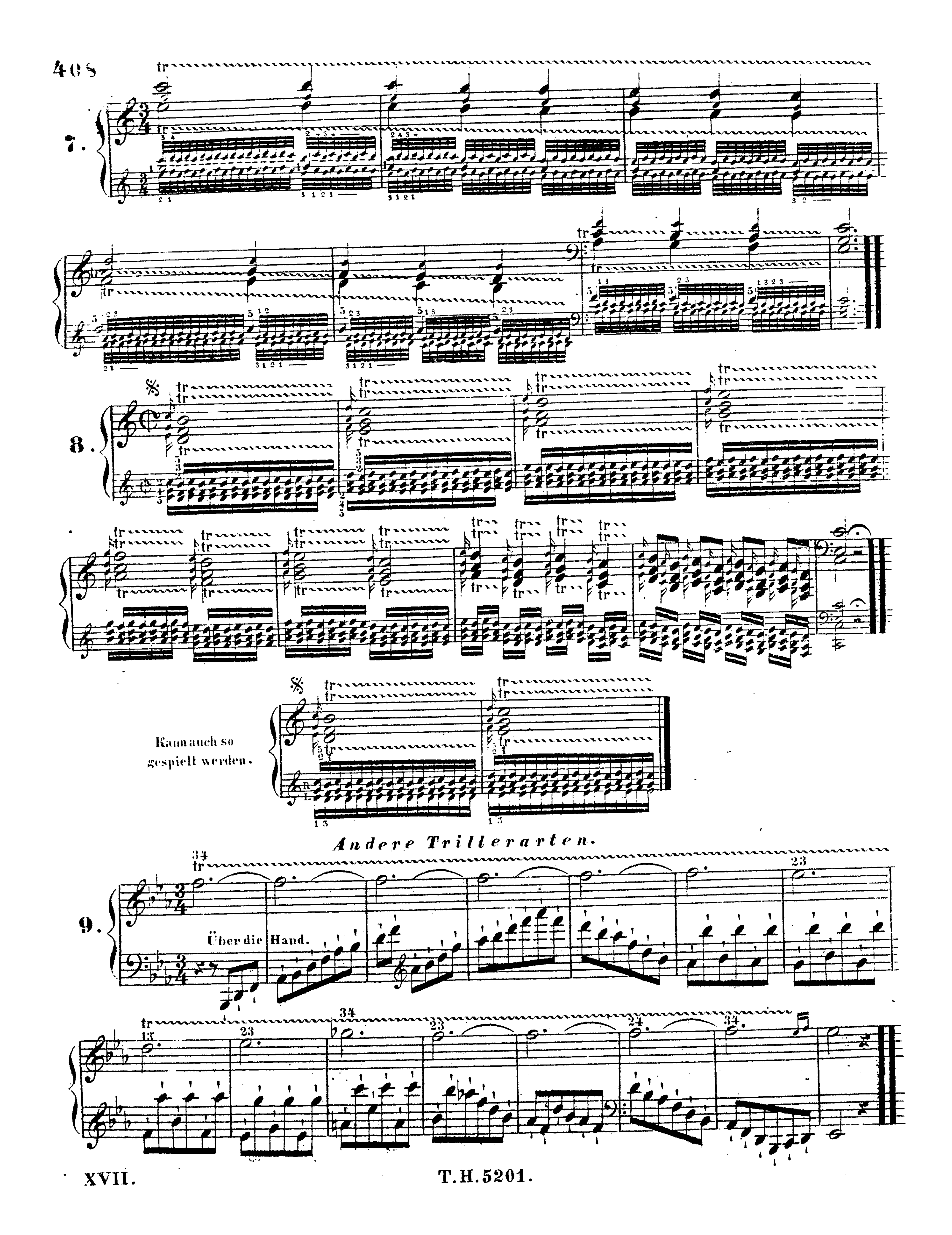


*) Siehe Kap. 2. § 7. 9. und 10.


3.
tr
4.
tr



tr
5.
Für beide Hände.
6.
oder.
etc.


7.
8.
Kann auch so gespielt werden.
Andere Trillerarten.
9.
Über die Hand.


10.
Ausführung.
u.s.w.
11.
u.s.w.
12.
13.
in 8
14.
15.
16.


Allegretto.
(Vom Tone selbst anfangend.) *)
1.
p
Allegro moderato.
2.
p
sf
sf
Adagio.
(Von unten.)
(Von der Note selbst.)
3.
cresc.
cresc.
p
sf
f
p
f
p
(Von oben.)
f
p
p
Allegro con brio.
4.
f
p
p (Wenn auf die gebundene Trillernote eine Pause folgt.)
p
f
p
f
p
f
f
p
cresc.

*) Siehe Kap. 3.



(Wenn es von der gebundenen Trillernote gleich abwärts geht.)
cresc.
(Wenn es gleich nach der Bindung aufwärts steigt.)
(Wenn gleich auf die angebundene Note ein Sprung folgt.)
fz
Schneller.*)
Allegro moderato.
1.
mf
mf
Brillante.
2.
f
f
Un poco Allegretto.
3.
p
f
p
cresc.
f
f

*) Siehe Kap. 4.

*) Doppelschläge.



Beispiele, worin alle 3 Arten angebracht sind.



*) Siehe Kap. 5. § 2. 3. 4.


cresc.
p
pp
morendo.
pp
Allegro moderato.
Zwischen zwei Noten.
(Von oben.)
5.
p
p
cresc.
f
f
p
sf
p
cresc.
f
f
Andante.
(Von unten.)
6.
dolce.
p
sfp
p

Auf dem Punkt.



Auf zwei Punkten.

Allegro moderato.

10. (Von oben und unten.)

Bei Doppelgriffen auf den Noten.

Andante.

1. (Von oben) (auf der obern Note.)

Allegretto.

2. (Von unten.)

Un poco Allegretto.

3. (Von der Note selbst.)




5.
(Von unten.)
p
6.
(Vom Tone selbst.)
f
Bei Doppelgriffen zwischen den Noten.
Un poco Allegretto.
7.
(Von oben.)
p
cresc.
fz
Larghetto.
8.
(Von unten.)
p
sf
f
Andantino.
9.
(Von oben.)
fp
Andante con moto.
10.
(Von unten.)
cresc.
f


Auf dem Punkt.
Un poco Adagio.
11.
Auf zwei Punkten.
Allegro maestoso.
12.
Hinter dem Punkt.
Allegro giusto.
13.

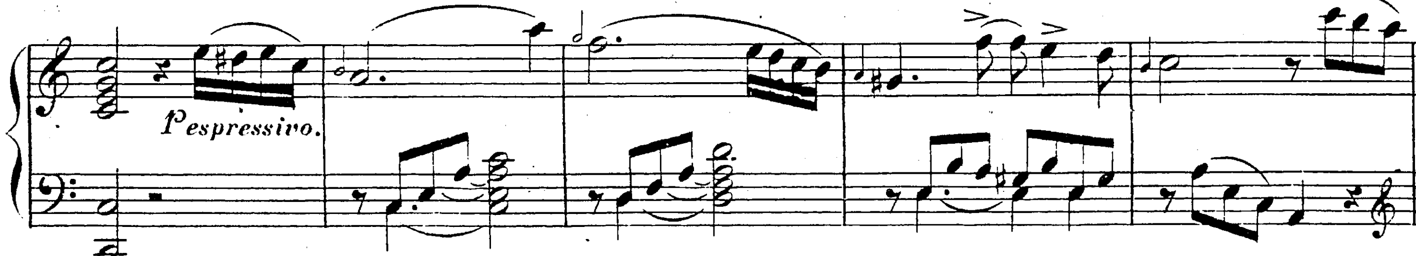
Lange Vorschläge.*)

Allegro moderato.

1.













*) Siehe Kap. 6. §. 3. 4. 5.

Adagio.

f f p p

Vivace.

fp

cresc.

p p

cresc.

p p

p p pp pp f f

Kurze Vorschläge.*)



*) Kap. 6. § 6.


Kurze und lange Vorschläge vermischt.
Larghetto.
p
p
cresc.
p
sf
p
sf
cresc.
fp
sf
p


Allegro moderato.
Adagio.
Allegro.

Doppelvorschläge, Schleifer, und andere Verzierungen.*)



*) Kap. 6. § 7. 8.


rallentando.
(Andere durch kleine Noten angedeutete Verzierungen.)


dolce.
tr
tr
tr

ZWEITER ABSCHNITT.

Erstes Kapitel.

Vom Vortrage überhaupt.

§ 1.

Man unterscheidet, und das mit Recht, richtigen und schönen Vortrag. Den letzten pflegt man auch Ausdruck zu nennen; aber, wie mich dünkt, nicht genau genug. Richtiger Vortrag bezieht sich auf das Mechanische des Spiels, was bezeichnet werden kann, und im Vorhergegangenen von mir bezeichnet worden ist; schöner Vortrag bezieht sich auf das Abgerundete, einem jedem Musikstück, einer jeden Stelle desselben, Angemessene, auf das Geschmackvolle und Angenehme, namentlich auch in den Verzierungen, was blos angedeutet werden kann, und was auch ich anzudeuten mich bemühet habe; Ausdruck bezieht sich unmittelbar auf das Gefühl, und bezeichnet im Spieler die Fähigkeit und Fertigkeit, was der Komponist für dies, für das Gefühl, in sein Werk gelegt hat, und der Spieler ihm nachempfindet, nun auch in sein Spiel und dem Zuhörer an's Herz zu legen — was auch nicht einmal angezeigt werden kann, ausser allenfalls durch allgemeine Kunstworte, die aber wenig Bestimmtes haben, und eigentlich nur denen nützen, welche die Sache schon in sich haben. Verhält es sich so, so folgt daraus, dass der Ausdruck des Spiels zwar geweckt, gebildet, erhöht und verfeinert, aber nicht eigentlich gelehrt oder gelernt werden kann, weil er in der Seele liegen und unmittelbar aus ihr in das Spiel übergehen muss; weshalb auch von ihm hier nicht eigentlich gehandelt, sondern nur auf Manches, was ihn und den schönen Vortrag betrifft, hingewiesen werden kann — weshalb auch Letzteres in manchem bisher vorgetragenen geschehen ist und nun noch etwas bestimmter geschehen wird; es folgt endlich: dass vom richtigen Vortrag allein ausführlich gehandelt werden musste.

§ 2.

Was den schönen und geschmackvollen Vortrag betrifft, so kann dieser durch Anhörung gut vorgetragener Musik, ganz ausgezeichneter Künstler, besonders seelenvoller Sänger, gebildet und angeeignet werden. Überhaupt herrscht meist bei Künstlern und Komponisten, die in ihrer Jugend guten Singunterricht genossen, nicht nur ein reinerer, beurtheilungsfähigerer Sinn für solchen Vortrag vor, sondern auch ein lebendigeres, regsameres, reicheres und zarteres Gefühl für den Ausdruck, und mithin dieser Ausdruck selbst in ihren Komposizionen oder in ihrem Spiel; und jener Vortrag, wie dieser Ausdruck, wird weit seltener bei denen gefunden, die nur allgemeine, gleichsam äussere Begriffe vom guten Gesange besitzen.*) Was aber, in Hinsicht auf jene beiden Vorzüge blos nachgeahmt und eingelernt wird, das wird, und nicht allein von Kennern, leicht und bald als nachgeahmt und eingelernt erkannt und macht dann meistens noch weniger eine gute Wirkung, als ein blos richtiges, fertiges und sicheres Spiel.

§ 3.

Es haben in neuern Zeiten Manche versucht, was ihnen zu einem schönen Vortrage und zum Ausdruck in ihrem Innern gebricht, durch mancherlei Äusseres zu ersetzen, ihrem Spiele damit, in Hinsicht auf jene Vorzüge, nachzuhelfen und diesen Mangel zu verdecken — dahin gehören, namentlich beim Pianofortespiel: Verdrehungen des Körpers, Heben der Arme, absichtliche Veränderungen der Mienen und Blicke; ein mit immerwährender Anwendung der Pedale hervorgebrachtes Ohrengeklingel; ein, bis zum Überdruss oft angebrachtes, willkührliches Dehnen (*tempo rubato*); ein mit Noten überhäuftes Verbrämen der Gesangstellen, das die Melodie und den Charakter am Ende oft kaum mehr erkennen lässt: allein ich warne Jedermann, diesen Affectationen oder unlautern Übertreibungen zu folgen, sondern jeder Sache das zu geben, was ihr gebührt, und ganz gewiss zu seyn, dass durch all dergleichen Hülfsmittel nicht nur nicht geholfen, sondern eher das Gegentheil bewirkt, und auch ihr, der Sache, Nachtheil gebracht wird — was ja verständige Zuhörer von neuem zu Missbilligung und Verdruss erregen muss. (So wird z. B. durch übertriebenes Dehnen dem *Allegro* das Brillante und die runde Einheit, durch überladenes Verzieren dem *Adagio* sein wahrer Charakter und die Anmuth genommen.) Ich will damit keineswegs sagen, dass man

*) Hasse, Naumann, Gluck, beide Haydn, Mozart, und die berühmtesten Komponisten aller Zeiten sangen in ihrer Jugend.

sich im *Allegro* nicht zuweilen etwas hingeben, und im *Adagio* keine Verzierungen anbringen soll: allein es muss ohne Übertreibung und am rechten Orte geschehen. Wie weit aber das rechte Maass gehe und wo der rechte Ort sei: das muss der innere Sinn und das eigene Gefühl weit bestimmter angeben, als irgend eine Regel oder Lehre. Diese kann hier nur vor offenbar Falschem oder Unstatthaftem warnen, auf Wahres und Angemessenes im Allgemeinen hinweisen, und manche, die Sache genau bezeichnende Beispiele, dies Wahre und Angemessene anschaulicher zu machen, im Einzelnen beibringen: hierdurch aber kann im Innern des Schülers geweckt werden, was hieher Gehöriges noch schlummert, und gebildet werden, was von ihm blos dunkel empfunden wird.

Was nun hierzu zunächst mir dienlich scheint, das versuche ich, nach Kräften, in dem Folgenden darzustellen. Anders und mehr verlange man nicht; denn es scheint mir durch allgemeine, geschriebene – nicht bei speciellen Fällen mündlich mitgetheilte Worte, und durch unmittelbares, selbsteigenes Beispiel, weder deutlich genug, noch fruchtbar gemacht werden zu können; wenigstens vermag ich es nicht und mache keinen Anspruch darauf, es zu vermögen.

Zweites Kapitel.

Einige Hauptbemerkungen, den schönen Vortrag und Ausdruck betreffend.

§ 1.

Um einen schönen Vortrag und die Fähigkeit zu jedesmal angemessenem Ausdruck zu erlangen, wird – was nämlich die äussere Zuthat betrifft – erfordert, dass man ganz Herr seiner Finger sei, d. h. diese müssen jeder möglichen Abstufung des Tonanschlags fähig sein.

Dies kann jedoch nur durch die feinste innere Fühlung der Finger, die sich bis auf ihre äusserste Spitze erstreckt, bewirkt, und dadurch der Tonanschlag von der leichtesten Berührung der Taste, bis zur höchsten Kraft gesteigert werden. Die Finger müssen daher dem Spieler beim leisesten Berühren und bei der lockersten Haltung der Hand eben so, wie bei festem Anschlag und angezogenen Muskeln, gehorchen.

Hat er einmal dieses Feingefühl erlangt, um jene vielfältigen Nuancen hervorbringen zu können, so äussert sich dies nicht allein im Einfluss auf sein Gehör, sondern es wirkt durch dieses, nach und nach, auf seine dadurch reiner und feiner gewordene Empfindung, legt damit den Keim zu einem wahrhaft schönen Spiel in seine Seele, und macht ihn fähig, auch was in dieser von Gefühl sich regt, durch sein Spiel dem Zuhörer kund zu geben, d. h. ausdrucksvoll zu spielen.

Ich weiss keine bessere, als diese aus der Natur selbst hergeleitete, allgemeine Anweisung anzugeben; denn alle übrigen Bemerkungen gehören mehr dem mechanischen Theile des Vortrags an, wobei das eigentliche Gefühl weniger in Berührung kommt, oder sie sind keine allgemeinen Anweisungen, sondern beziehen sich blos auf Einzelnheiten.

§ 2.

Der Spieler studire den Charakter jedes seiner Tonstücke; er werde über denselben ganz mit sich einig und in ihm fest: sonst kann er unmöglich, ihn, diesen Charakter, im Ganzen des Stücks, und dann die besondern Modificationen desselben, im Verlaufe des Stücks, wie der Komponist beides bei seiner Tondichtung im Sinne hatte, und die Einsicht und Empfindung des Spielers und Zuhörers mitzutheilen wünschte, in sein Spiel legen und durch dasselbe in diesem erwecken – man kann ohne dies sein Spiel nicht schön, noch weniger ausdrucksvoll nennen.

§ 3.

Über den speciellen Charakter eines Stücks kann allerdings nur wieder im Speciellen und blos über das vorliegende Stück gesprochen werden: zu allgemeinen, überall anwendbaren, überall nöthigen Berücksichtigungen gehören folgende:

Der Spieler muss sein Spiel gleich in der ersten Zurüstung, Anlage, Fassung und Gattung – so zu sagen: gleich von Haus aus – so einrichten, dass stets ein unverkennbarer Unterschied bleibe, ob er ein Allegro (wenn auch in zum Theil langen und gebundenen Noten) oder ein Adagio (wenn auch in zum Theil kurzen Noten und reichen Figuren) vorträgt. Jedes fordert eine andere Art der Behandlung, und was dem einen nützt, das schadet dem andern. Selbst schon dies, was sich im Grunde von selbst versteht, lässt sich

durch schriftiche Anweisung schwerlich, obgleich durch eigenes musterhaftes Ausführen des Lehrers leicht deutlich genug machen, indem hier der Empfindung und dem Geschmack unmittelbar dargeboten wird, was diesen doch zunächst angehört, indessen es dort erst durch Vermittelung des Verstandes an diese gelangen soll: indessen mögen folgende allgemeine Bestimmungen hier Platz finden. (Dass es übrigens weit schwieriger sei, *Adagio*, als *Allegro*, wie jedes geschehen soll, vorzutragen; dass man mithin weit seltener jenes, als dies, also vorgetragen zu hören bekomme: das ist bekannt genug. Was im *Allegro* allenfalls ausreicht, das kann man, bei nicht geringen Talent und bei gutem Unterricht, durch beharrlichen Fleiss wohl erlernen: aber was im *Adagio* befriedigen soll, das setzt, ausser jenem, auch noch mehr voraus, nämlich Geist im höhern, und Gefühl im tiefern Sinne des Worts.)

§ 4.

Das *Allegro* fordert Glanz, Kraft, Entschiedenheit im Vortrag, und damit dies möglich werde, theils eine energische, theils eine perlende Schnellkraft in den Fingern. Die im Allegro vorkommenden sangbaren Stellen können (wie früher schon gesagt) zwar mit etwas Hingebung vorgetragen werden: allein zu auffallend darf von dem herrschenden Charakter und vom Zeitmass nicht abgewichen werden, weil sonst die Einheit des Ganzen leidet, und dieses ein zu rapsodisches Ansehen bekommt; siehe das Beispiel A.)

Der Spieler schwanke nicht beim Takt im Tempo, sondern ergreife (mag er auch bei Gesangstellen anhalten, oder gewisse Passagen ein wenig anders modificiren) im̃er gleich vom ersten Takt an sein bestimmtes Zeitmass; es müsste denn die Stelle so beschaffen sein, dass das Tempo während einer Reihe von Takten immer langsamer werden sollte, was aber der Komponist gewöhnlich dann durch *rallentando*, oder wo das Gegentheil stattfinden soll, durch *accelerando poco a poco* andeutet; Siehe B.) Er übertreibe auch nie das Tempo, und markire in den Passagen zuweilen die Niederstreichnote, so erhält er sich im Takt, und es wird ihm jedes Orchester leicht akkompagniren können.

§ 5.

Das *Adagio* fordert in der Regel Gesang, Zartheit, Ruhe, mehr Netigkeit und gleichmässige Haltung. Sein Vortrag steht daher einigermassen im Gegensatze mit dem *Allegro*; deñ hier müssen die Töne vielmehr angehalten, getragen, aneinander gebunden und durch wohlberechneten Druck singend gemacht werden. Die im *Adagio* angebrachten Verzierungen müssen meistentheils mit mehr Schmelz und Zartheit vorgetragen werden, als im *Allegro*; sie müssen den Zuhörer mehr anziehen, als fortreissen, ihn mehr anmuthen, als überraschen. Sie müssen sparsam vertheilt werden, damit der schöne, einfache Gesang durch sie nicht verloren gehe; auch müssen sie hier weniger schnell, aber zarter und einschmeichelnder vorgetragen werden. Besonders behutsam behandle man die hohen Töne der obersten Oktave, damit die Zuhörer nicht mehr Holz als Ton hören. Überhaupt beruht beim *Adagio* Alles auf dem wohlberechneten stärkern oder schwächern Druck der Finger, auf einem gebundenen Spiel, zuweilen auf dem leisesten Abzug des Fingers von der Taste, und auf der feinen Fühlung der Finger. Siehe C.)

§ 6.

Stufenweise aufwärts steigende Töne und Läufe werden, der Natur gemäss, nach und nach *crescendo* (angezogener) und herabgehende *diminuendo* (nachlassender) vorgetragen, um ihnen Licht und Schatten zu ertheilen. Es gibt aber auch Fälle, wo dieses umgekehrt statt findet, oder wo sie durchgehends gleich stark gespielt werden müssen: dieses hat dann der Komponist bestimmt vorzuschreiben.

Zergliederte Beispiele,
den 4ten und 5ten § betreffend.

(Aus meinen A moll-Konzert, Op. 85.)

A.




cre
scen
do
etwas zurückhaltend,
und gesangreich.
cresc.

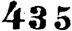

fz
p
6
p
cresc.
tr
p
p
sf
p
tr
tr
tr
cresc.
5
6
sf
sf
etwas vorwärtsgehend.
cresc.
in 8va
5
p
mf
8
p
pp


loco.
cre
scen
do
f
f
p
ri
tar
dan
pp
do assai.
Der Mittelsatz etwas zurückhaltend und mit zartem Gefühl.
tr
p dolce.
p
p
più
f
11
tr
6
ten.
Schneller und mit Geist.
p
f
risoluto.
f
p
p
f
f



Anmerkung. Alles Nachgeben in einzelnen Takten bei kurzen Gesangstellen, bei gefälligen Mittel-Ideen, muss fast nur unmerklich geschehen, und nie bis zum *Adagio* herabgezogen werden; so auch, dass der Abstand zwischen dem Zurückhalten und dem Vorwärtsgehen nie zu auffallend gegen das Haupttempo erscheint. Die kleinen Verzierungen müssen dabei vom Spieler so berechnet sein, dass sie dem strengen Zeitmass weder etwas entziehen, noch zulegen, sondern mit dem Takt gleichzeitig beendet sind.


B.
(Aus dem 3ten Solo des vorigen Allegro.)
cresc.
cresc.
cresc.
sf
p
in 8
loco.
sf>p
nachgebend.
sempre
piu sostenuto
von hier aus noch nachgiebiger, gedehnter,
e
sf
ritar
dan
do
fino
immer
mehr
und
mehr
endlich
al
sf
moren
do
Tempo I.o
cresc.
ganz
langsam.
cre
Das erste Haupttempo mit Feuer ergreifend,
scen
do.
und so fort bis ans Ende.
loco.



(Eine nach und nach geschwinder werdende Stelle, als Gegensatz der Vorigen.)

Allegro moderato.

p *p*

nach - - und - - nach - - immer - mehr - und - mehr - geschwin - der, - und - stärker.

cresc. ed acce = le = ran = do

poco - - a - - poco. *ff*

Larghetto. tr

C.

dolce. *p*

p *cresc.*

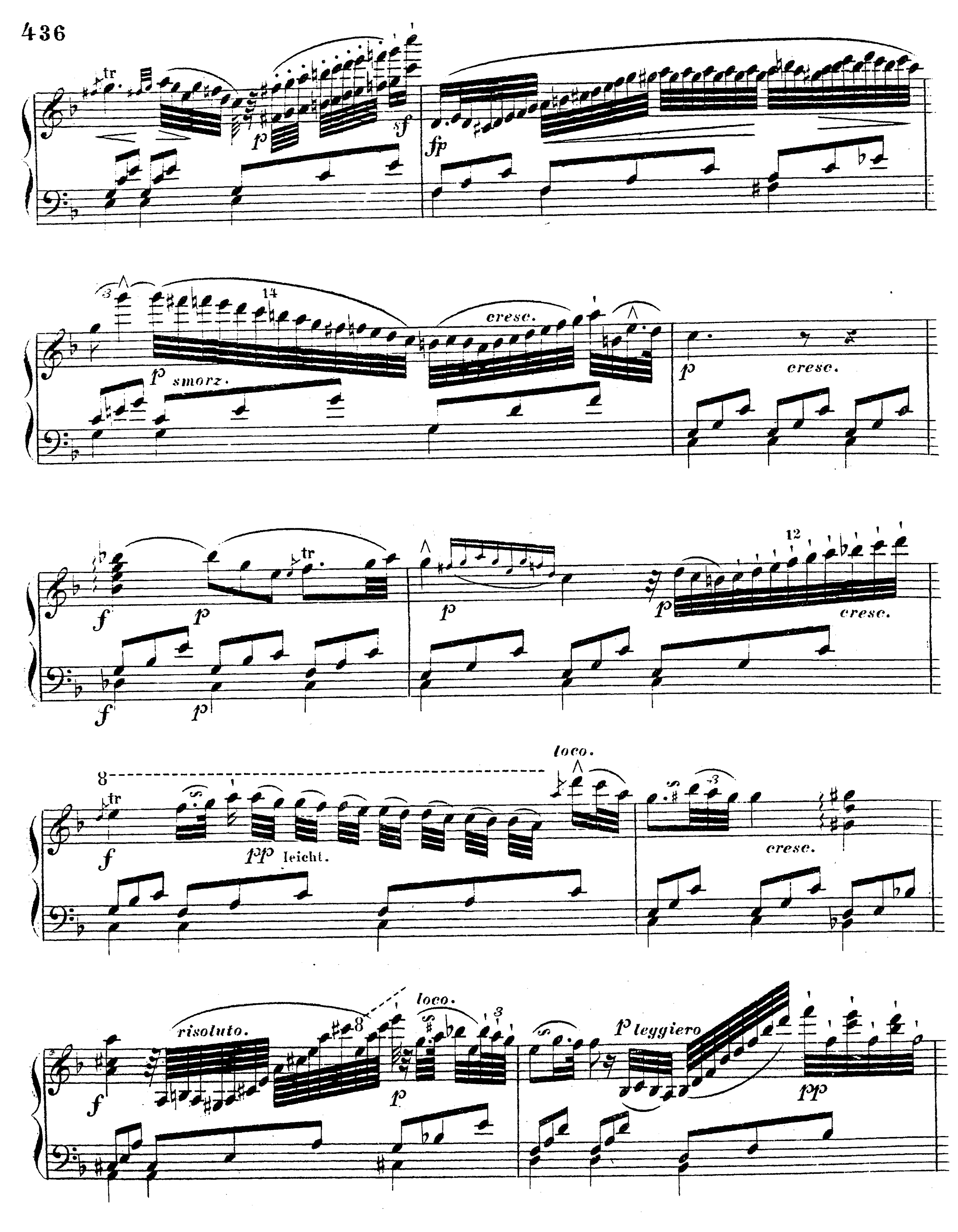
in 8 - - - unmerklich zurückhalten. loco.

f *p* *delicato.* *p*

fz *p* *cresc.* *sf* kräftig. *sf*

12 9 6 6 3

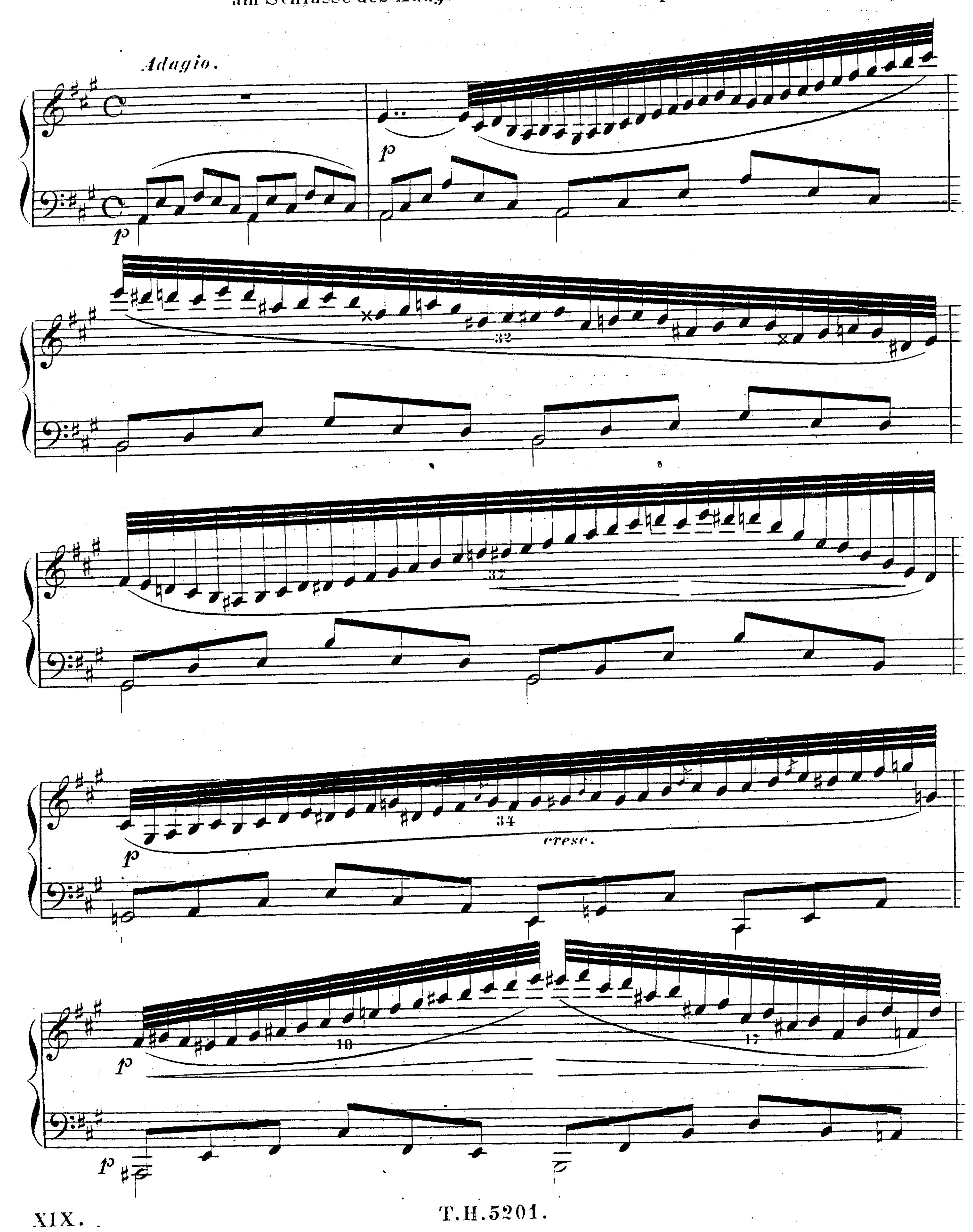
p zart.


tr
sf
fp
p smorz.
14
cresc.
p
cresc.
f
p
tr
p
12
cresc.
f
p
8
tr
pp leicht.
loco.
f
cresc.
risoluto.
8
loco.
p
p leggiero
pp

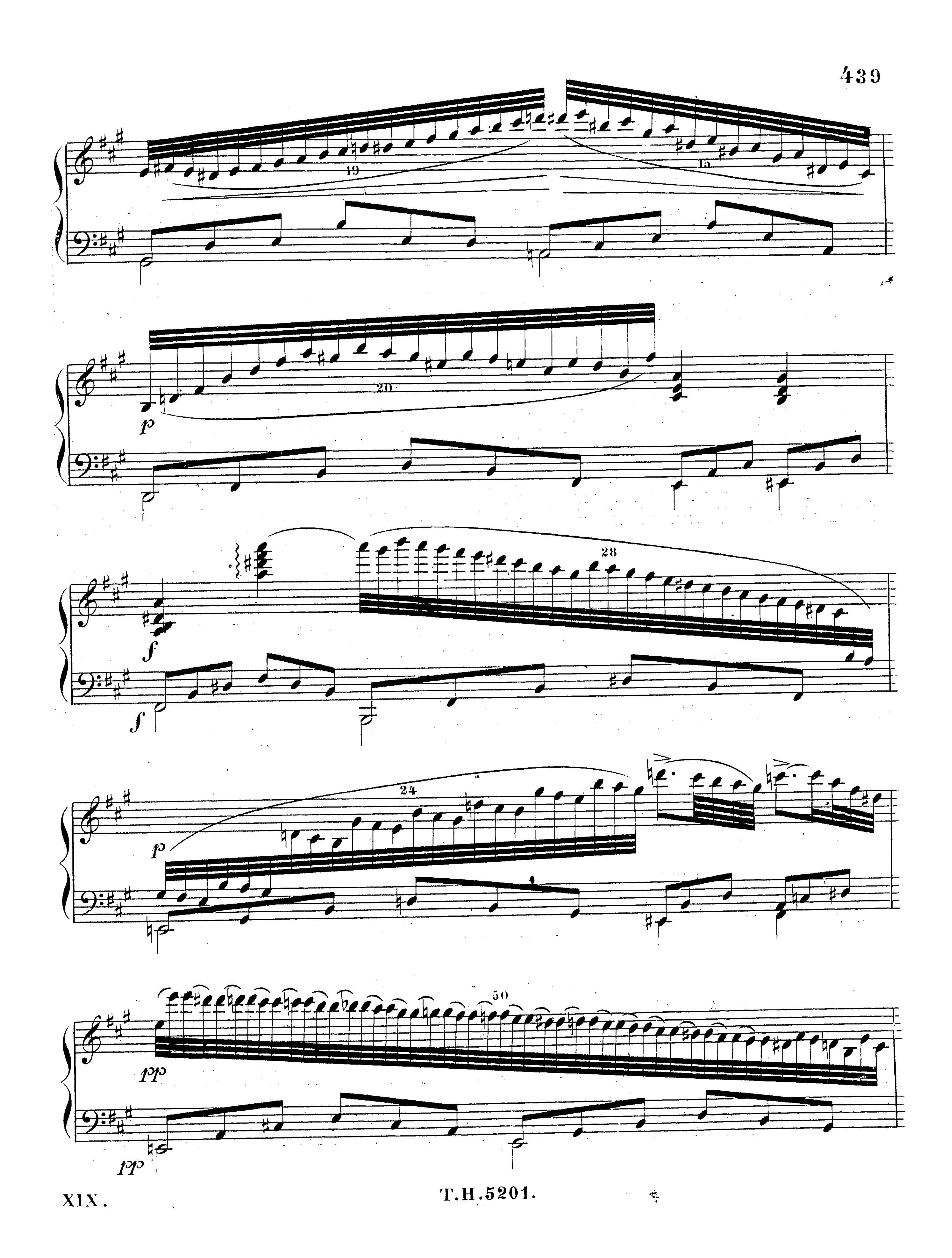


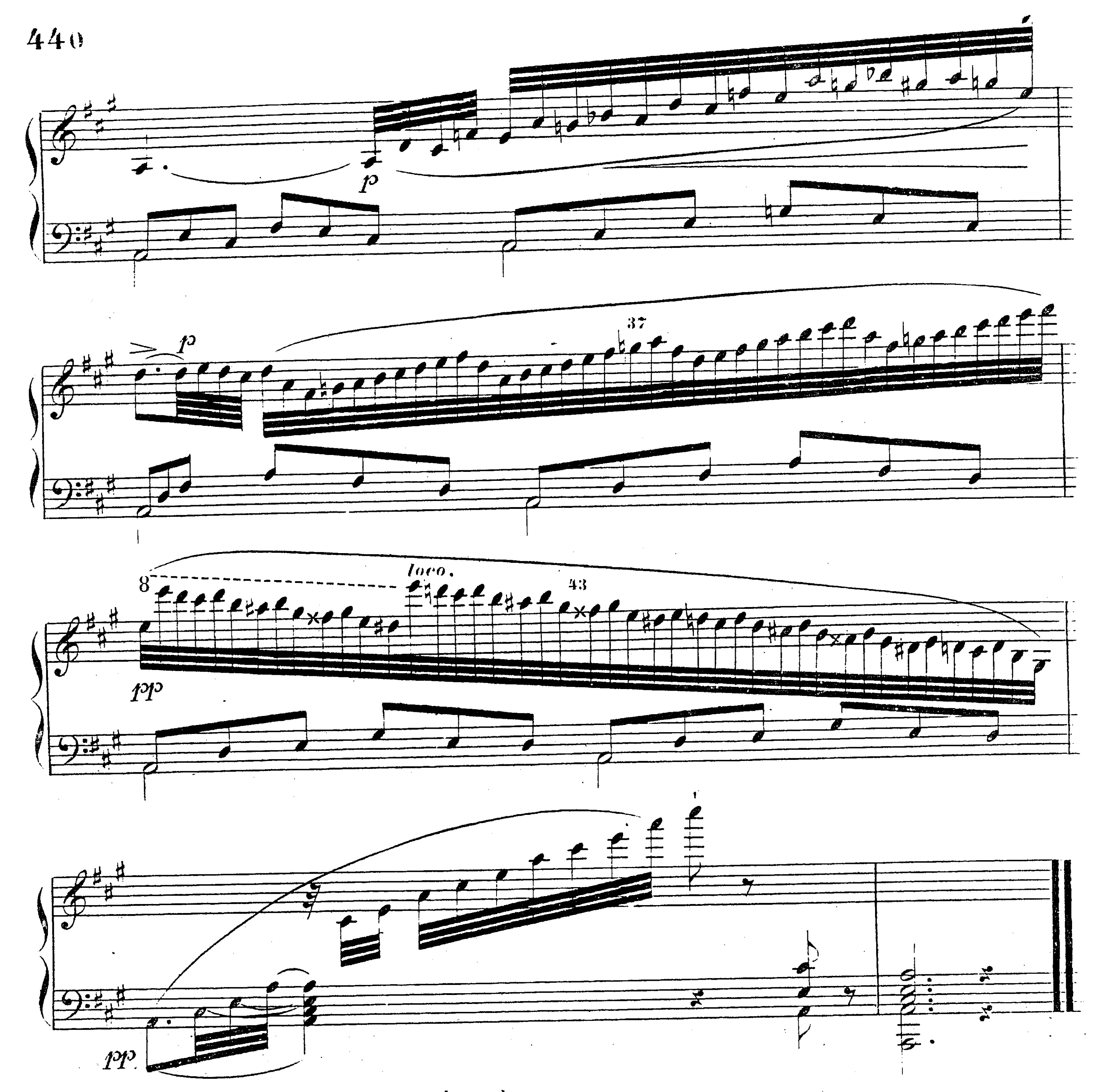
Anmerkung. Ausser den bemerkten Stellen muss der Spieler sein Zeitmass das ganze *Larghetto* hindurch streng beobachten, und den Effekt nach Erfordern theils durch Zartheit, theils durch Kraft, d.h. durch sanftern oder stärkern Druck der Finger, hervorzubringen suchen. Die Begleiter dürfen vom Spieler über das herrschende Tempo keinen Augenblick irre geleitet werden; sondern er muss sein Stück so richtig und geregelt vortragen, dass sie ihn ohne Furcht begleiten können, und nicht nöthig haben, fast bei jedem Takt auf eine Abweichung vom Zeitmass zu horchen. Der Spieler ist durch solches Abweichen und seine Willkühr oft selbst Schuld, wenn er auch von guten Orchestern schlecht akkompagnirt wird. Das Zurückhalten im *Adagio* wird am zweckmässigsten bei den Haupt-Schlussfällen angewandt. Manchen Spielern genügt auch öfters die Zahl der vom Autor vorgeschriebenen Ausschmückungsnoten nicht, sondern sie vermehren sie noch unnöthig, und verderben und benehmen dadurch dem *Adagio* den schönen und anmuthigen Charakter. Ich rathe daher, statt des überflüssigen Notengepränges, lieber auf einen singenden, ausdrucksvollen und schmelzenden Vortrag zu studiren, und sich im *Adagio* (im Allgemeinen) mit zweckmässig angebrachten, und dem Tonstück angemessenen k l e i n e r n Verzierungen zu begnügen.

Über den Vortrag einer mehrere Takte langen verzierten Gesangstelle am Schlusse des *Adagio* in meiner Sonate Op. 106.



T.H.5201.


19
15
p
20
f
28
f
p
24
pp
50
pp



Anmerkung. Bei solchen Stellen ist zu bemerken:

1.) dass jede Hand ganz selbstständig für sich handeln muss;

2.) dass die linke Hand das Zeitmass immer streng beobachte; denn sie ist hier die feste Basis, worauf die Verzierungsnoten in mancherlei Anzahl und ohne reguläre Takteintheilung gebaut sind;

3.) untersuche man vorher, welcher Takt gegen den andern eine grössere oder kleinere Zahl Verzierungsnoten enthält, wornach sich der langsamere oder schnellere Vortrag derselben richtet;

4.) spiele man die erstern Noten des Taktes lieber weniger schnell, als die nach und nach folgenden, damit man die letztern am Ende des Takts nicht dehnen müsse, um den noch übrigen Zeitraum desselben auszufüllen, oder nicht etwa gar eine Lücke entstehe;

5.) müssen die Verzierungen mit Leichtigkeit, Zartheit und möglichster Rundung vorgetragen werden.

§ 7.

Wie in der Sprache die Betonung gewisser Silben oder Worte nöthig ist, um die Rede dem Hörer eindringlich und den Sinn der Worte deutlicher zu machen, so findet solch eine Betonung auch in der Musik statt, und es ist dasselbe natürliche Gefühl, wie bei der Sprache, welches der wahr empfindende Musiker in sich trägt und was hierüber ihn leitet, ohne dass er erst mechanisch darauf hingewiesen zu werden brauchte. Da ich aber dieses Gefühl nicht selten bei Schülern vermisst habe, so bin ich (um ihnen einigermassen einen Begriff von der Sache zu geben, und ihr Gefühl für sie nach und nach zu erwecken,) auf folgende Art verfahren:

Ich liess sie ein Tonstück, welches sie bereits mit Fertigkeit inne hatten, stellenweise, etwa von 4 zu 4 Takten, spielen, und mir sodann bei jeder Stelle von ihnen erklären, welche Noten gegen andere betont werden müssten, vorzüglich aber, wo ihr natürlicher innerer Sinn den Hauptausdruck der ganzen Periode hinlegte; ingleichen, welche Tonfolgen in Gesangstellen mehr angezogen oder nachlassend vorzutragen sein würden.

Sind sie darin zur nöthigen Einsicht gelangt, so wird es ihnen dann leicht, durch aufmerksames Selbststudium und Anhörung ausgezeichneter Künstler das Übrige zu thun.

Erläuterungs-Beispiele.*)



*) Auf Noten, wie die mit + bezeichneten, wird ein ganz kleiner, auf die mit ∧ bezeichneten ein grösserer Nachdruck gelegt, auch wenn kein Ausdruckszeichen darüber steht.



*) Wenn auf das kürzere gute Takttheil ein l ä n g e r e s schlechtes im Gegenschlag (Aufstreich) folgt, so wird gewöhnlich auf letzteres der Nachdruck gelegt.

**) Wenn zwei Noten zusammengeschliffen sind, so wird die e r s t e betont, und der Finger nicht erst bei der dritten, sondern schon bei der z w e i t e n Note von der Taste leicht abgezogen.


Allegro.
5.
p
f
sf
tr


Un poco Allegretto.
6.
p
7.
p
cresc.
p
cresc.



p (Veränderter Ausdruck zum zweitenmal.)
p
Larghetto.
8.
p
p
fz
fz
p
cresc.
fz
fz
p
fz
p
p
p
cresc.
p
p
p
cresc.
p
fz
f
p
f
f
p
p

Moderato.

9.

p

*) Wenn auf zwei zusammengezogene Noten eine Pause folgt, wird der Finger ebenfalls leicht und kurz von der Taste abgezogen.

p

10.

p

p

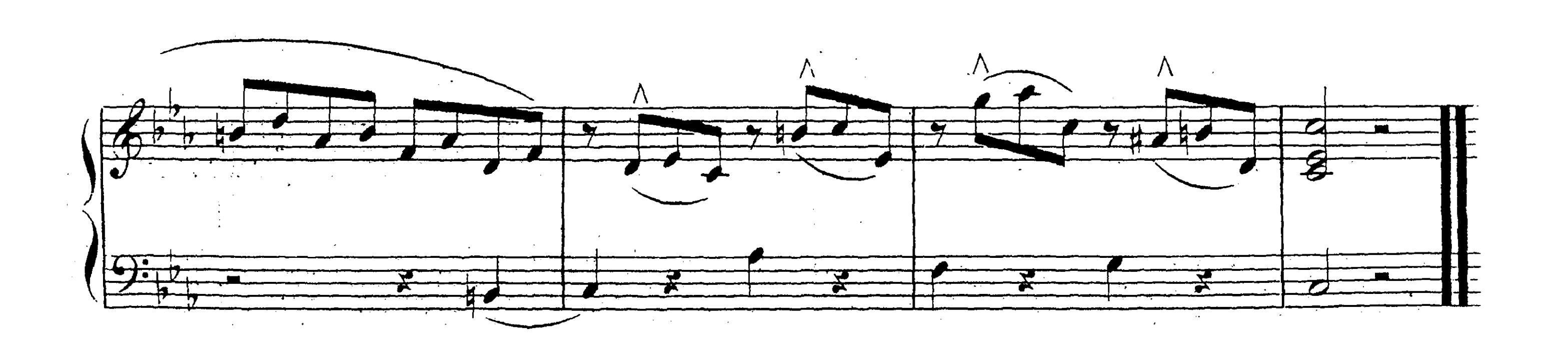
p

p

p

*) Aufwärts steigende Sätze werden nach und nach meist etwas stärker angezogen.

**) Ahmt eine Hand die andere nach, so muss sie denselben Ausdruck dabei beobachten.





*) Der begleitende Figural-Bass muss die rechte Hand im *piano*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo*, *ritardando*, *accelerando*, etc. ebenfalls unterstützen, wenn es auch bei ihm nicht besonders angezeigt steht.

(wachsend.) (leicht.)

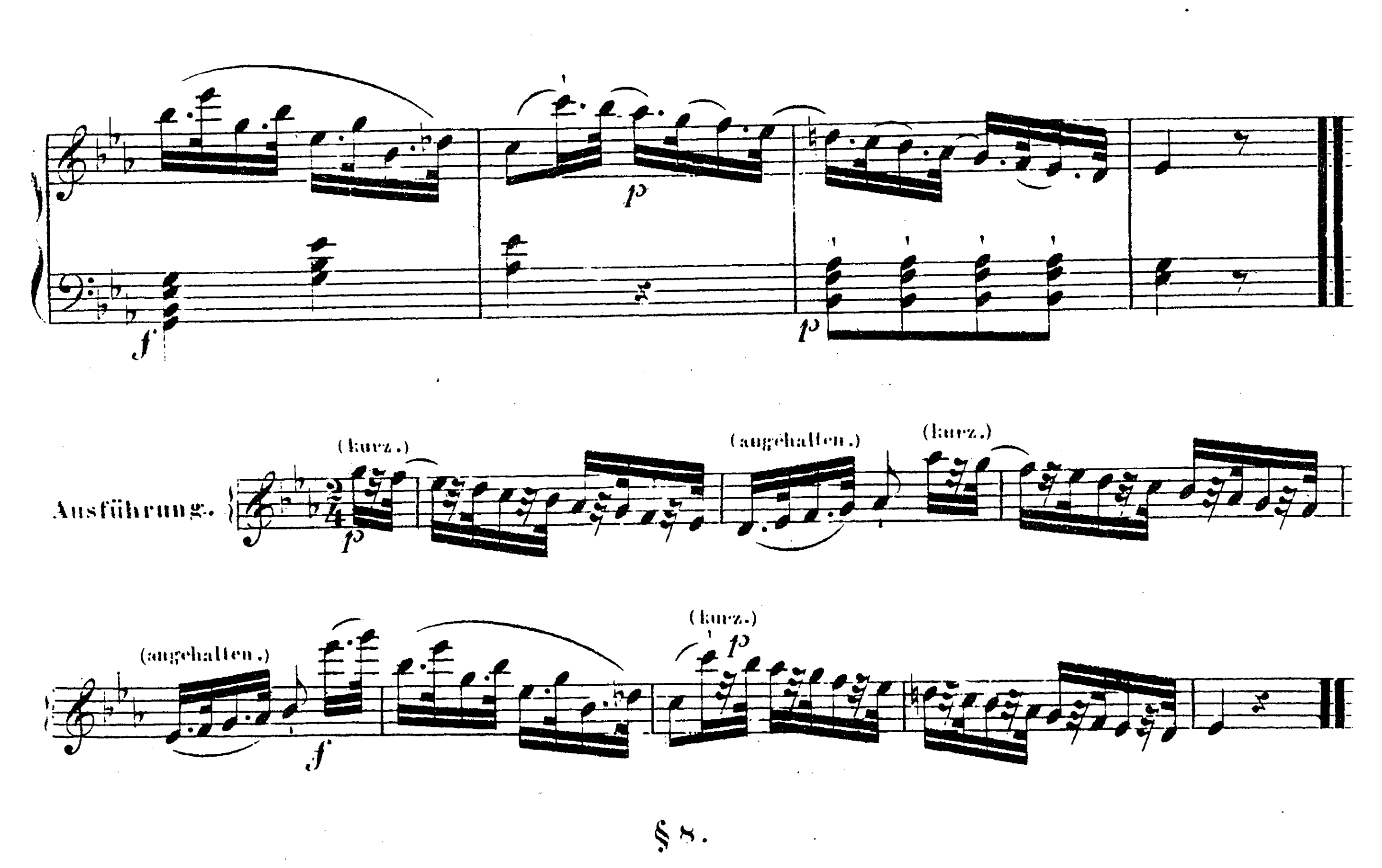
(angezogen.)

12. *Allegretto.* (*)

*) Hier fällt der Ausdruck wie bei Nº 2. auf den Gegenschlag (schlechten Takttheil.)

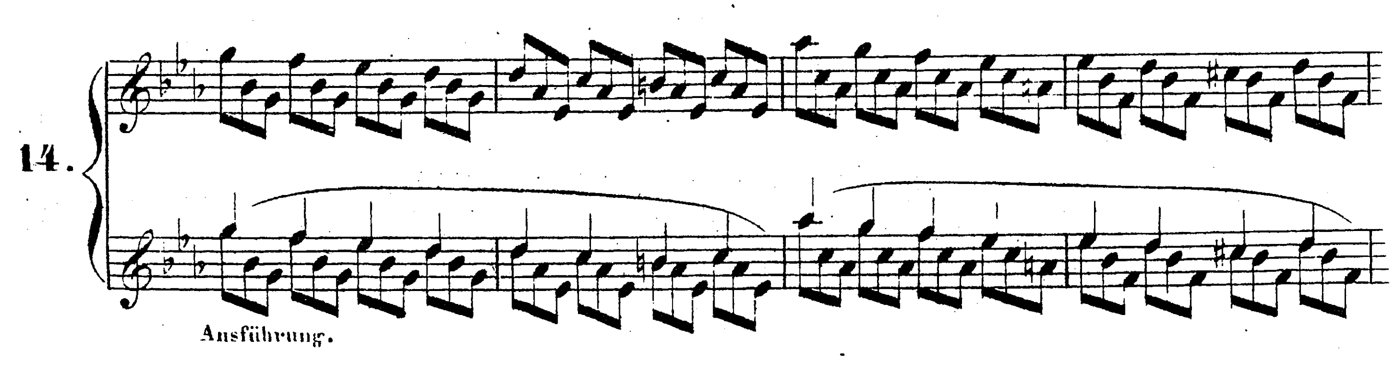


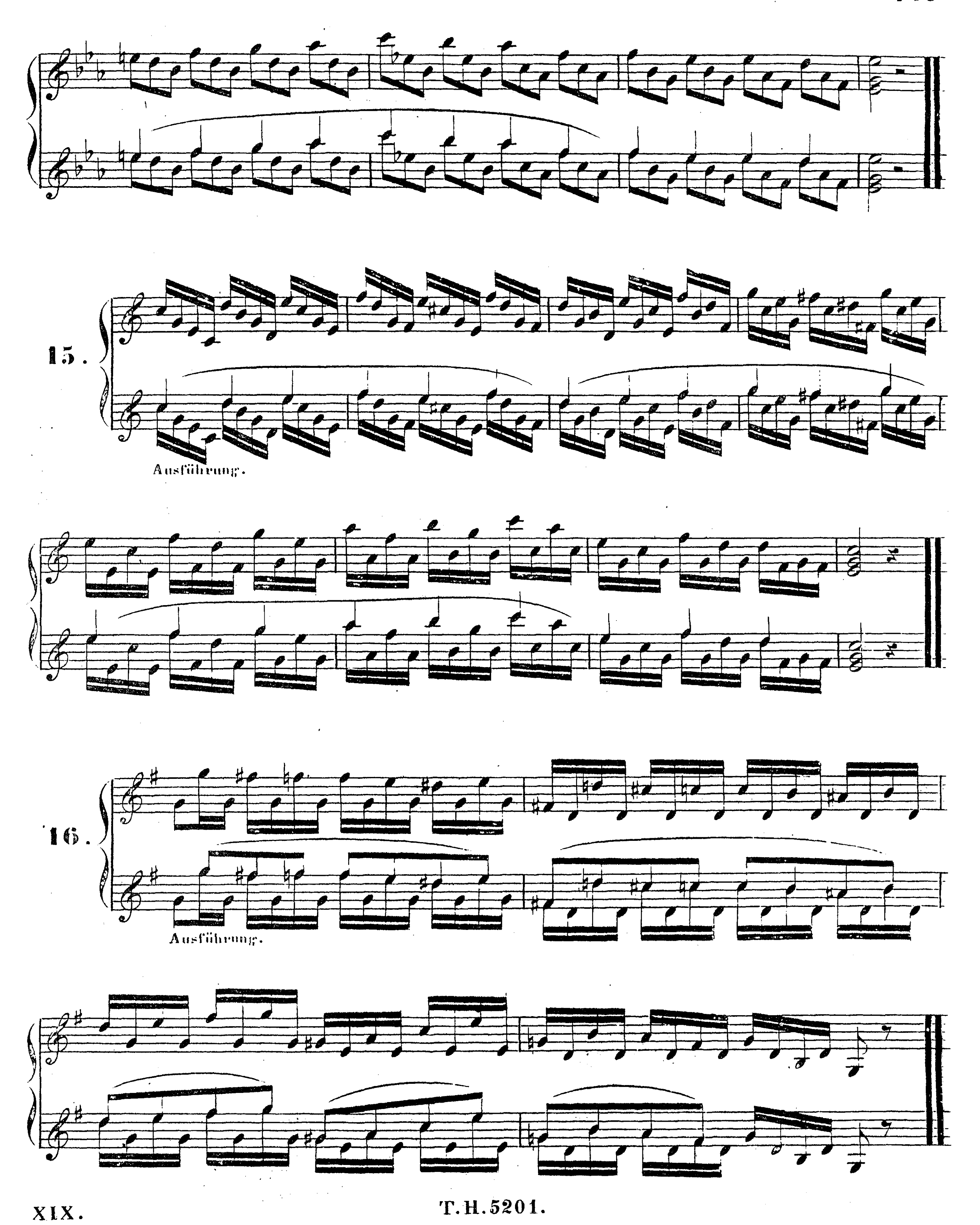
*) Sätze von punktirten Noten werden meistens so vorgetragen, als stünden Pausen statt Punkten dazwischen; es wäre denn der Fall, dass ihrer mehre unter e i n e m Schleifbogen zusammengezogen wären, wo sie dann nicht kurz abgefertigt, sondern angehalten vorgetragen werden müssen: z. B.



§ 8.

Gesangführende Figuren darf man nicht wie andere Passagen kurz abfertigen; ihr Vortrag muss gebunden sein, und der Gesang herausgehoben werden. —




15.
Ausführung.
16.
Ausführung.

§9.

Früher wurde schon der Betonung gewisser, auf das gute Takttheil fallenden Noten erwähnt, diese Betonung kann aber zuweilen auch mit gutem Effekt [a]) im Aufstreich (*Contratempo*) bei **Wiederholung derselben Stelle** oder Passage wechseln, oder [b]) durch *piano* oder *forte* verändert werden.





b)

19.

f *f*

p *p* *f* *f*

p *p* *f* *f* *p* *p*

Drittes Kapitel.

Vom Gebrauch der Pedale.

§ 1.

Der Vortrag mit sehr oft aufgehobener Dämpfung ist, als Deckmantel eines unreinen und notenverschluckenden Spiels, so sehr Mode geworden, dass man nicht selten einen Spieler nicht wieder erkennen würde, wenn man ihn ohne Anwendung der Pedale hörte.

§ 2.

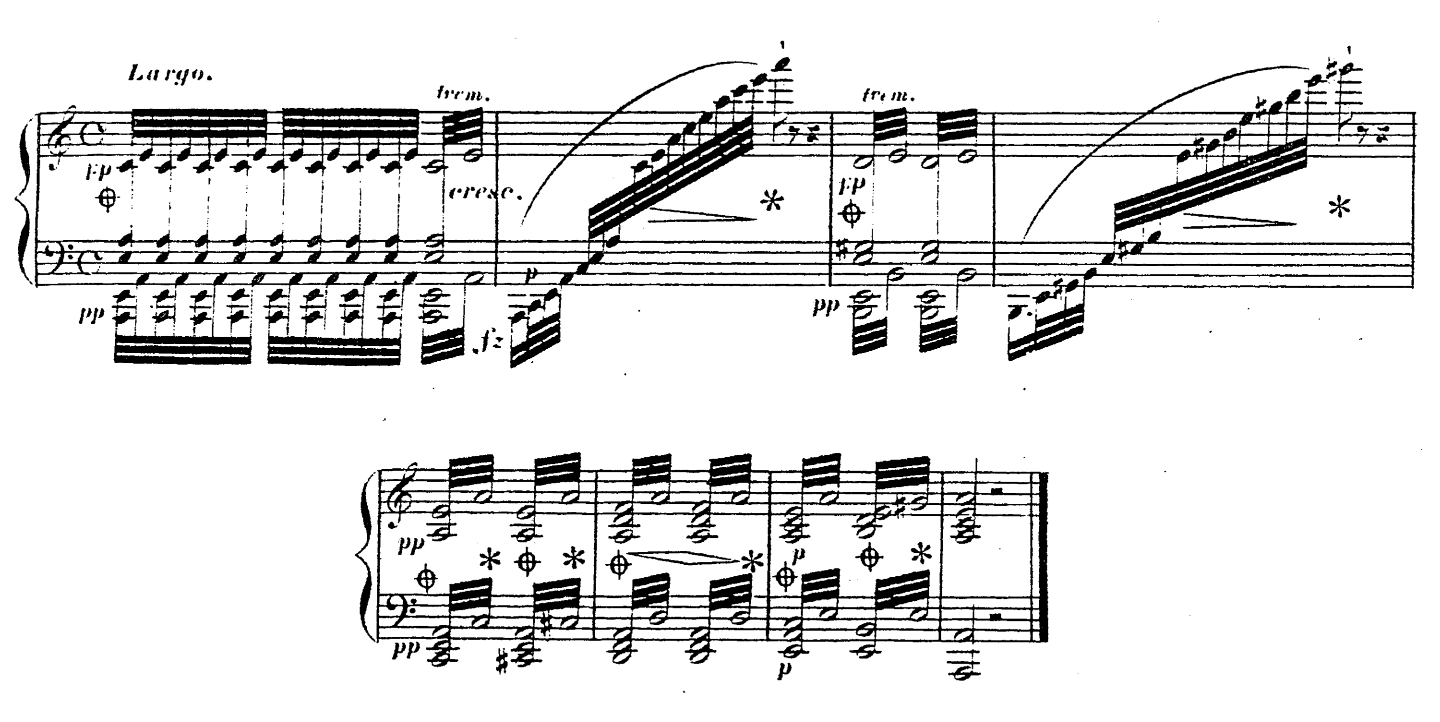
Obwohl der wahrhaft grosse Künstler, um durch Gefühl und Kraft auf seine Zuhörer zu wirken, garkeiner Pedale bedarf, so ist dennoch die Anwendung der aufgehobenen Dämpfung, zuweilen auch verbunden mit dem gewöhnlichen Piano-Zug, bei manchen Stellen von angenehmer Wirkung; ihr Gebrauch ist jedoch mehr im langsamen, als im schnellen Zeitmass, und nur bei langsamen Harmoniewechsel zu empfehlen. Die übrigen Pedale sind überflüssig und haben weder für das Instrument noch für den Spieler Werth.

§ 3.

Der Schüler wende daher das Pedal nie an, bevor er sein Tonstück nicht vollkommen rein und deutlich vortragen kann. Überhaupt mache jeder Spieler den mässigsten Gebrauch davon; denn man irrt sich, wenn man glaubt, dass den Zuhörer eine ohne Pedal rein und schön vorgetragene Passage, wobei er jeden Ton deutlich vernimmt, weniger anziehe, als mit dem Pedal, wobei er ein blosses Rauschen einer Reihe untersich zusammenschmelzender Töne vernimmt.

Nur verwöhnte Ohren können solchen Missbrauch billigen; verständige Männer werden gewiss meiner Meinung beipflichten. Weder M o z a r t noch C l e m e n t i bedurften dieses Mittels, um sich den hochverdienten Ruhm der ausdrucksvollsten und grössten Klavierspieler ihrer Zeit zu erwerben: ein Beweiss, dass man auch o h n e Anwendung dieser werthlosen Mittel zu der ehrenvollsten Stufe gelangen kann. _

Ich führe hier einige Fälle an, wo die aufgehobene Dämpfung am schicklichsten angewandt wird.




Adagio.
Aufgehobene Dämpfung mit dem Pianozug.
pp
Allegro.
8
loco.
8
loco.
8
loco.

Viertes Kapitel.

Über die zweckmässige Behandlung der verschiedenen Pianoforte von deutschem oder englischem Mechanismus.

§ 1.

Da ich oft bemerkt habe, dass die besten Spieler durch einen ungewohnten Mechanismus der Instrumente verlegen wurden,*) so halte ich es nicht für zwecklos, Einiges hierüber zu sagen.

§ 2.

Es liegen bei dem Pianoforte überhaupt zweierlei Mechanismen zum Grunde: der deutsche (sogenannte Wiener), der sich mit Leichtigkeit, und der englische, der sich minder leicht behandeln lässt; die übrigen sind Zusammensetzungen beider Arten, oder nur theilweise Veränderungen derselben.

§ 3.

Es ist nicht zu läugnen, das jeder dieser beiden Mechanismen seine eigenen Vorzüge hat. Der Wiener lässt sich von den zartesten Händen leicht behandeln. Er erlaubt dem Spieler, seinem Vortrage alle möglichen Nuancen zu geben, spricht deutlich und prompt an, hat einen runden flötenartigen Ton, der sich, besonders in grossen Lokalen, von dem akkompagnirenden Orchester gut unterscheidet, und erschwert die Geläufigkeit nicht durch eine zu grosse Anstrengung.**) Diese Instrumente sind auch dauerhaft, und beinahe im halben Preise der Englischen. Sie wollen aber auch nach ihren Eigenschaften behandelt sein. Sie erlauben weder ein heftiges Anstossen und Klopfen der Tasten mit ganzer Schwere des Armes, noch einen schwerfälligen Anschlag: die Kraft des Tons muss allein durch die Schnellkraft der Finger hervorgebracht werden. Volle Akkorde werden z. B. meist ganz rasch gebrochen vorgetragen, und wirken so weit mehr, als wenn die Töne zusammen auf einmal noch so stark angeschlagen werden. — Für Männerhände wähle man solche Instrumente, die nicht zu seicht oder, wie man auch sagt, zu flach im Anschlag sind.

§ 4.

Dem englischen Mechanismus muss man, wegen seiner Dauerhaftigkeit und Fülle des Tones, gleichfalls Recht widerfahren lassen. Diese Instrumente gestatten jedoch nicht den Grad von Fertigkeit, wie die Wiener, indem sich der Anschlag der Tasten bedeutend gewichtiger anfühlt, sie auch viel tiefer fallen, und daher die Auslösung der Hämmer bei wiederholtem Tonanschlag nicht so schnell erfolgen kann. Wer an solche Instrumente noch nicht gewöhnt ist, lasse sich durch dies Tieffallen der Claves und durch den schweren Anschlag der Tasten keineswegs stören; nur übernehme er sich nicht im Tempo, und spiele alle geschwinden Sätze und Rouladen durchaus mit der gewöhnlichen Leichtigkeit. Auch die kräftig vorzutragenden Stellen und Passagen müssen, wie bei den deutschen Instrumenten, durch die Kraft der Finger, nicht aber durch die Schwerkraft des Armes hervorgebracht werden; denn man gewinnt durch heftiges Schlagen, da dieser Mechanismus nicht zu so vielfachen Tonabstufungen, wie der unsrige, geeignet ist, keinen stärkern Tongehalt, als die natürliche, kräftige Elastizität der Finger hervorzubringen vermag.

---

*) Ich meine nicht, dass sie sich in einen etwas kürzern oder straffern Anschlag nicht hätten finden können; denn soviel Gewalt über das Instrument muss jeder Spieler ohnedies besitzen.

** Dass hier nur von den Instrumenten der vorzüglichen Wiener und anderer deutscher Verfertiger die Rede ist, versteht sich von selbst.

Im ersten Augenblick fühlt man sich zwar etwas unbehaglich, weil wir, besonders im Forte bei Rouladen, die Taste bis auf den Grund fassen, was hier mehr oberflächlich geschehen muss, da man sonst nur mit höchster Anstrengung fortkommen und die Fertigkeit doppelt erschweren würde. Dagegen bekommt der Gesang, und bekommen alle Bindungen, auf diesen Instrumenten durch die Fülle des Tons einen eigenen Reitz und harmonischen Wohllaut.

Indessen habe ich beobachtet, dass, so stark diese Instrumente im Zimmer tönen, sie dennoch in einem grossen Lokale, wo nicht die Natur, doch die Wirkung ihres Tons verändern, und bei komplizirterer Orchester-Begleitung weniger durchdringen, als die unsrigen; welches, nach meiner Meinung, dem oft gar zu dicken, vollen Ton zuzuschreiben ist, nach welchem sie sich von dem Tone der meisten Orchester-Instrumente zu wenig absondern.

Fünftes Kapitel.

Über Nutzen, Gebrauch und Anwendung des Mälzelschen Motronom's (Zeitmessers.)

§ 1.

Diese Erfindung neuerer Zeit ist eine der nützlichsten im Gebiete der Musik, und erfüllt ihren Zweck vollkommen;*) nur giebt es noch Viele, die bei der Anwendung des Metronom's irrig meinen, er sei dazu bestimmt, dass man seinem gleichmässigen Gange durch alle Theile des ganzen Stücks hindurch folgen müsse, ohne dem Gefühle dabei Freiheit zu lassen.

§ 2.

Für die Komponisten hat der Metronom den grossen Nutzen, dass ihre Komposizionen, die sie nach den Graden des Metronom's bezeichnen, in allen Ländern im gleichen Tempo ausgeführt werden; und dass nicht, wie sonst, ohnerachtet der sorgfältigst gewählten musikalischen Kunstwörter, der Effekt ihrer Werke durch Übertreibung oder Schläfrigkeit des Zeitmasses verloren geht. Die langen Überschriften werden dadurch entbehrlich, indem das ganze Zeitsystem in drei Hauptbewegungen: die langsame, die mässige und die geschwinde getheilt wird, und somit höchst selten nur ein, den besondern, in einem Stück herrschenden Affect andeutendes Wort beizufügen nöthig ist.

§ 3.

Aus der von Mälzel selbst abgefassten Tabelle №1. sieht man, dass im langsamsten Tempo die zur Gradebezeichnung zu wählende kürzeste Note nicht unter einer Achtel-Note ist; im mässigen nicht unter einer Viertel-Note; und im schnellsten nicht unter einer halben Note; aus Tabelle №2, wie verschiedenartig früher die Ansichten der Autoren über die Bezeichnung der Bewegung ihrer Werke durch dieselben Worte waren, und wie sie sich selbst oft darin widersprochen haben; welche Übelstände nun wegfallen. In №3. sieht man die Grade-Eintheilung des Metronom's abgebildet.

§ 4

Spieler und Liebhaber erfahren mithin durch den Metronom das rechte, vom Autor bestimmte

*) Es wäre sehr zu wünschen, das jeder Komponist und Künstler im Besitz eines Metronom's wäre; das jener seine Werke sorgfältig darnach bezeichnete, dieser das Tempo des vorzutragenden Stücks darnach auffaste, und auch, dies Gute zu fördern, die Lehrer ihre Schüler allgemeiner damit versorgten. Dies würde hoffentlich veranlassen, lautschlagende Metronome zu solchen Preisen zu liefern, dass selbst der wenig bemittelte Kantor auf dem Lande im Stande wäre, sich einen solchen anzuschaffen.

Tempo: sie sollen aber keineswegs den einzelnen Schlägen desselben knechtisch folgen, und dadurch an einem zuweilen nöthigen Anhalten oder Vordringen gehindert werden. Oft habe ich indessen Liebhaber, sogar Künstler gefunden, denen übermässiges Eilen Gewohnheit war: diesen ist als das Beste anzuempfehlen, sich einige Zeit streng nach dem Metronom zu üben, um nach und nach die gehörige Ruhe zu erlangen.

§ 5.

Auch für Anfänger ist der Metronom von Nutzen, indem sie, stets streng an den Takt gebunden, ein richtigeres Gefühl für denselben erhalten; doch versteht sich, dass der Schüler bereits seine kleinen Stücke folgerecht spielen muss. Das Spielen nach dem Metronom ist ihm auch besonders nützlich in den Übungsstunden während der Abwesenheit des Lehrers. Er stelle den Metronom neben sich, höre genau auf seinen Gang, richte zuweilen das Auge auf dessen Bewegung, und trachte, seinen Schlägen ganz getreu im Takte zu folgen.

Bei einem solchen Wegweiser, der zu Auge und Ohr spricht, müsste der Schüler sehr von der Natur vernachlässigt sein, wenn er es nicht im Kurzen dahin brächte, richtig im Tempo zu spielen.

§ 6.

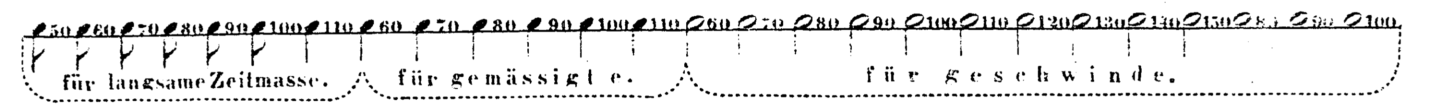
Noch bemerke ich, dass das Spiel nicht zugleich mit dem Metronom anfangen muss: man höre erst kurze Zeit auf dessen Gang, ehe man zu spielen anfängt, um die Bewegung des Stücks gehörig aufzufassen; denn das Ohr wird im Anfang leicht durch die Schläge des Metronom's getäuscht.

Diese Bemerkung gilt ebenfalls für den Komponisten, wenn er den Grad des Zeitmasses zur Bezeichnung eines Werkes aufsucht.

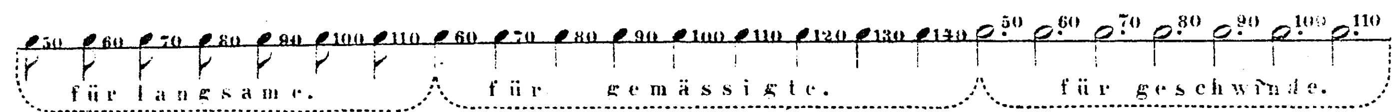
Man trage übrigens Sorge, dass der Metronom nicht ungleich oder schief, sondern immer fest und gerade stehe.

Tab. I.

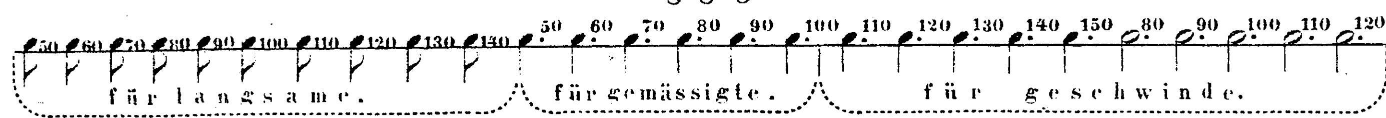
im C, ¢, $\frac{2}{4}$,



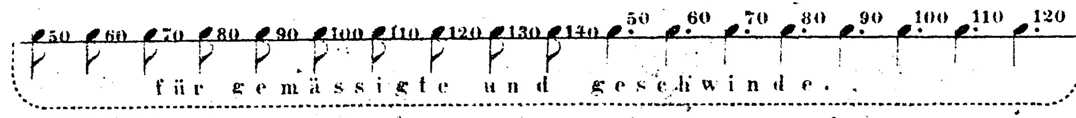
im $\frac{3}{4}$,



im $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, $\frac{12}{8}$,



im $\frac{3}{8}$.

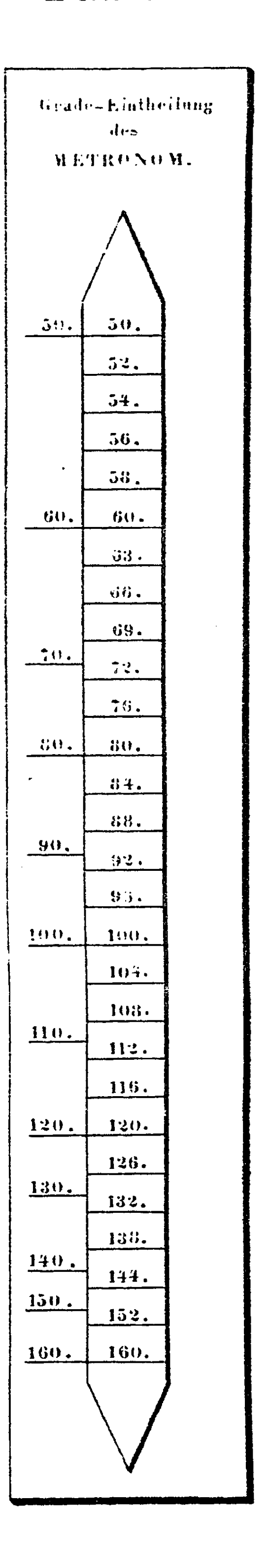


Tab. II.

Benennung der Bewegungen.

Nahmen der Autoren.	Ursprüngliche Bezeichnung des Stücks	Zeitmass nach des Autors Willen und Angabe gemäss dem Metronom.	Im Zeitmass.
bei Paer	*Allegro moderato*	𝅗𝅥 = 50 Grade	¢
„ Paer	*Allegro moderato*	𝅗𝅥 = 80 —	¢
„ Mehul	*Allegro moderato*	𝅗𝅥 = 72 —	¢
„ Mehul	*Allegro moderato*	𝅗𝅥 = 88 —	¢
„ Clementi	*Allegro*	𝅗𝅥 = 54 —	¢
„ Clementi	— — — —	𝅗𝅥 = 50 —	¢
„ Cherubini	— — — —	𝅗𝅥 = 112 —	¢
„ Cherubini	— — — —	𝅗𝅥 = 126 —	¢
„ Cherubini	— — — —	𝅗𝅥 = 72 —	¢
„ Mehul	— — — —	𝅗𝅥 = 96 —	¢
„ Berton	*Allegro molto*	𝅗𝅥 = 176 —	¢
„ Spontini	*Presto*	𝅗𝅥 = 72 —	¢
„ Spontini	— — — —	𝅗𝅥 = 88 —	¢
„ Beethoven	— — — —	𝅗𝅥 = 152 —	¢
„ Beethoven	— — — —	𝅗𝅥 = 176 —	¢
„ Beethoven	— — — —	𝅗𝅥 = 224 —	¢
„ Clementi	— — — —	𝅗𝅥 = 96 —	¢
„ Cherubini	*Andantino*	♩ = 76 —	2/4
„ Cherubini	— — — —	♩ = 164 —	2/4
„ Cramer	*Moderato*	♩ = 63 —	2/4
„ Cramer	— — — —	♩ = 116 —	2/4
„ Cramer	*Allegro non tanto*	♩ = 138 —	2/4
„ Cramer	*Presto*	♩ = 138 —	2/4
„ Cramer	*Moderato*	♪ = 100 —	2/4
„ Cramer	— — — —	♪ = 258 —	2/4
„ Viotti	*Andante*	♪ = 52 —	3/8
„ Berton	— — — —	♪ = 152 —	3/8
„ Nicolo	*Andantino*	♩. = 52 —	6/8
„ Catel	— — — —	♩. = 126 —	6/8
„ Paer	*Andante*	♩. = 50 —	6/8
„ Berton	— — — —	♩. = 100 —	6/8
„ Cramer	*Più tosto moderato*	♩. = 92 —	6/8
„ Cramer	*Allegro agitato*	♩. = 66 —	6/8
„ Paer	*Lento*	♪ = 120 —	6/8
„ Paer	*Andante*	♪ = 120 —	6/8
„ Paer	— — — —	♪ = 112 —	6/8
„ Berton	— — — —	♪ = 300 —	6/8

Tab. III.



Sechstes Kapitel.

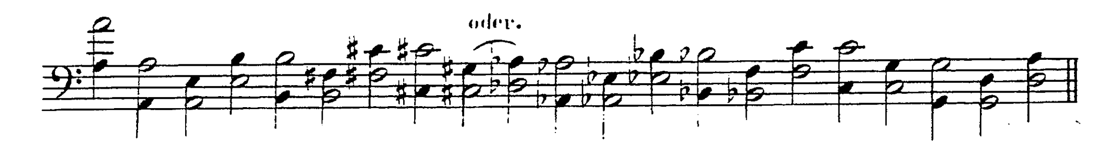
Vom Stimmen des Instruments.

§ 1.

Von der Nothwendigkeit und Annehmlichkeit eines rein gestimmten Instruments ist Jedermann überzeugt. Da es aber öfters (besonders auf dem Lande) an Gelegenheit fehlt, sich einen Klavierstimmer zu verschaffen, so finde ich es nicht unzweckmässig, eine kleine Anleitung beizufügen, nach welcher man sein Instrument selbst stimmen lernen kann. *)

§ 2.

Sorge, Fritzen, Marpurg, Kirnberger, Vogler etc. haben in früheren Zeiten, wo man noch Klavichorde, Kielflügel oder Pantalons und Pianoforte spielte, bei denen jeder Ton nur zwei dünne schwache Saiten hatten, mehre zweckmässige Systeme über diesen Gegenstand aufgestellt: da nun aber die genannten Instrumente fast ausser allen Gebrauch gesetzt, und dafür die Pianoforte allgemein eingeführt worden sind, bei denen jeder Ton anstatt zwei, drei, fast 4 bis 5 mal stärkere und dickere Saiten als damals hat, so lassen sich die verschiedenen Vorschläge nun nicht mehr so leicht ausführen, sondern man muss eine Temperatur befolgen, die um so leichter und bequemer zu stimmen sei, je weniger man bei Vielen, welche sich mit Stimmen befassen, ein so scharfes Gehör voraussetzen kann, dass sie die feinen Abweichungen in den verschiedenen Akkorden der ungleich schwebenden Temperatur sollten genau unterscheiden können. Die Erfahrung Derjenigen, welche besonders in Wien ein eigenes Geschäft aus dem Stimmen machen, bestätigt es, dass nach der nachstehenden Akkordfolge, die Temperatur am leichtesten, und das ganze Instrument am sichersten und haltbarsten zu stimmen sei:



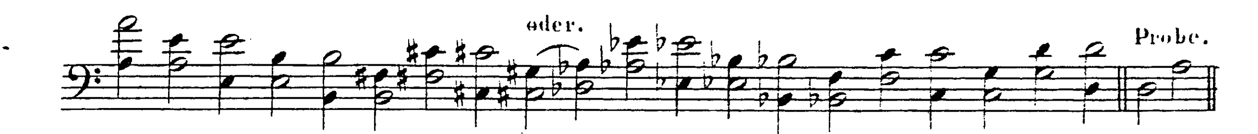
ERKLÄRUNG.

Da das erste $\overline{a}$ im Diskant der Ton ist, welchen sich die Violine im Orchester von der Oboe oder Flöte angeben lässt, so hat man auch die Stimmgabel auf diesen Ton gestellt, und die Temperatur oder Grundstimmung fängt mit diesem Tone an. Man stimmt dieses $\overline{a}$ so gleichlautend mit der Stimmgabel, dass, wenn diese während ihrer Vibrazion auf den Steg des Resonanzbodens gehalten wird, zwischen beiden nicht der geringste Unterschied mehr zu hören ist.

Dann wird zu diesem $\overline{a}$ das kleine *a* im Basse, und zu diesem das grosse *A* im Basse gestimmt. Sodann stimmt man in der angezeigten Ordnung alle Quinten aufwärts, die nöthigen Oktaven aber von oben herab, bis der ganze Quinten-Zirkel durchlaufen ist, der sich bei dem kleinen *d* endet.

*) Es wäre sehr wünschenswerth, dass überall eine gleiche Stimmung eingeführt würde. Welchen Unannehmlichkeiten ist man nicht ausgesetzt, besonders bei Blasinstrumenten! Bald stimmen sie nicht zum Pianoforte, bald nicht unter sich im Orchester; denn das eine Instrument ist nach der Dresdner, das andere nach der Wiener, das dritte nach der Berliener Stimmung gefertigt, und steht bald im Kammer-, bald im Theater-, bald im Kirchentone. Wie ist es da möglich, eine reine, gleiche Stimmung zu bewirken? Das grösste Hinderniss zu allen Zeiten waren die Sänger. Möchten sie doch endlich in allen Ländern über eine gleiche, nicht zu hoch und nicht zu tief schwebende Stimmung überein kommen, und im Theater, wie *alla camera*, und wo möglich auch in der Kirche, dieselbe Stimmung annehmen; sie würden dadurch überall ihre gewohnte Stimmung antreffen, und mit geringerer Anstrengung singen können, ohne ihre Zuflucht zum Transponiren nehmen zu müssen, auch weniger sich der Gefahr aussetzen, zu distoniren.

Sollte man es zu schwierig halten, die Temperatur bis in das grosse *G* herab zu stimmen, so wähle man nachstehende Folge von Quinten und Oktaven, welche für das ungeübte Ohr leicht zu fassen ist:



Um nun aber die angezeigte Temperatur richtig und sicher, so wie überhaupt das ganze Instrument rein zu stimmen, ist die genaue Beobachtung folgender Regeln unerlässlich.

1.) Keine einzige Quinte darf vollkommen (mathematisch) rein, oder so scharf gestimmt werden, wie solche der Nachklang der Saiten in der Contra-Oktave des Pianoforte angiebt; sondern es muss jeder Quinte von jener Reinheit etwas abgebrochen – sie muss etwas abwärts tiefer lautend gestimmt werden; denn wollte man alle Quinten rein stimmen, so würde die zwölfte, als die letzte, um soviel zu hoch sein, dass man in dieser Tonart gar nicht spielen könnte. *)

Um das Gehör in Beziehung auf die abwärts schwebende Quinte fest zu stellen, theile man ihre Reinheit in drei Theile ein, in den schlechten, guten, und ganz reinen. Schlecht ist die Quinte, wenn sie gegen ihren untern Ton zu tief klingt. Gut ist sie, wenn sie zwar nicht ganz rein, aber doch so klingt, dass sie dem Ohr nicht anstössig ist. Rein nennt man sie, (mathematisch) wenn sie das Gehör vollkommen befriedigt, oder wie oben gesagt, wenn sie wie der Nachklang eines tiefen Basstons klingt.

2.) Man gehe von keinem Tone auf einen andern über, bis nicht alle drei Saiten des ersten vollkommen rein sind, indem es sonst unmöglich ist, eine richtige Quinte zu stimmen.

3.) Alle Oktaven werden vollkommen rein gestimmt.

4.) Um die Temperatur nicht mehrmal stimmen zu müssen, und damit man sich beim Weiterstimmen des übrigen Klaviers auf selbe verlassen könne, stimmt man zu jedem Tone auch dessen obere Oktave, wenn auch erst nicht ganz rein, doch wenigstens ziemlich gleich hoch.

5.) Ist man mit der Grundstimmung bis zur letzten Quinte *d – a* gekommen, so entscheidet diese, ob die vorigen 11 Quinten richtig, oder zu tief, oder zu hoch gestimmt worden. Klingt das *a* zu *d* gut, weder zu tief, noch zu scharf, oder zu rein, so darf man annehmen, dass die Temperatur überhaupt richtig ist. Klingt *a* zu *d* aber zu hoch, so sind alle frühern, oder einige der letztern Quinten zu tief, zu sehr abwärts gestimmt. Klingt *a* zu *d* zu tief, so sind die vorigen Quinten zu scharf, zu rein gestimmt. Um jedoch sicher zu gehen, vergleiche man das kleine *a* im Bass mit der Stimmgabel. Gemeiniglich ist es gegen diese (besonders bei neuen Instrumenten) etwas zu tief geworden, und trifft nun, wenn es wieder nach der Stimmgabel gestimmt wird, mit dem *d* als eine gute Quinte zusammen.

6.) In jedem Falle aber ist es nothwendig, die Temperatur noch einmal, und das zweitemal vorzüglich aufmerksam durchzugehen, indem nicht nur der reine Klang des ganzen Instruments davon abhängt, sondern auch mehre Saiten sich wieder anders werden gestimmt haben. Man lasse sich diese Mühe nicht verdriessen; stimme auch wieder die obere Oktave jedes Tones beiläufig der untern gleich, damit die Grundstimmung um so weniger sich verändere.

---

*) Die eigentliche Erörterung, Erläuterung und Beweisführung von der unbedingten Nothwendigkeit dieser Forderung, gehört in den physikalischen und mathematischen Theil der Tonkunst, von welchem hier die Rede nicht sein kann. Hier ist genug, zu wissen: auf das angegebne Verhältniss der Töne gegen einander ist alle unsre Harmonie, und auf diese alle unsre Musik gegründet und auferbaut. Diese wäre nicht nur nicht ausführbar, sondern selbst nicht vorhanden und auch nicht möglich, ohne jenes Verhältniss der Töne gegen einander.

7.) Ist man das zweite mal mit dem Stimmen der Temperatur fertig, so schlage man alle Grundtöne derselben mit ihren Quinten, Terzen und Oktaven an, damit man der vollkommenen Genauigkeit versichert ist.

8.) Nun werden die Töne der ersten Diskant-Oktave nach denen des Basses gestimmt, aber zu jedem Ton, den man ganz rein stimmt, wird auch wieder dessen obere Oktave in die beiläufige Höhe gezogen.

9.) Soll aber ein Instrument durchaus rein werden, und seine Stimmung nicht nur auf einige Stunden oder Tage, sondern auf Wochen und Monate erhalten, so muss zu jedem Tone, der rein gestimmt wird, auch dessen untere Oktave angeschlagen und verglichen werden, ob sie einander vollkommen gleich sind. Es muss also z.B. jeder Ton der ersten Diskantoktave mit dem gleichen in der kleinen Oktave, jeder Ton der zweiten Oktave mit dem in der kleinen und ersten — jeder Ton der dritten Oktave mit dem gleichen in der kleinen, ersten und zweiten — und jeder Ton in der vierten, mit dem gleichen Ton der kleinen, ersten, zweiten und dritten Oktave verglichen werden.

10.) Erst nachdem alle Diskant-Töne gut sind, wird der Bass Oktavenweise nach den Temperatur-Tönen gestimmt.

Die Art der Engländer, ihre Pianoforte zu stimmen, unterscheidet sich von der unsrigen blos darin, dass sie ohne Stimm-Leder, blos mit der Verschiebung der Tastatur, erst eine, dann zwei, dann alle drei Saiten stimmen. Dadurch wird das Stimmen der Temperatur leichter und das ganze Instrument reiner. Die vielen schlechten Pianoforte, welche besonders in früherer Zeit in Deutschland gemacht wurden, bei denen die Hämmer nicht richtig auf die Saiten trafen, sind Ursache, dass diese Stimmung bei uns nicht allgemein eingeführt ist.

Die Pianoforte von Streicher und A. Stein, lassen sich alle mittelst der Verschiebung stimmen, ohne dass man mit dem Stimmleder (was überdies noch einen eigenen Beiton verursacht,) viele Zeit zu verlieren braucht.

§ 3.

Man trachte sein Instrument immer in gleich hoher Stimmung zu erhalten, und es genau nach der dabei befindlichen Stimmgabel stimmen zu lassen oder selbst zu stimmen, weil das Instrument sonst zu sehr darunter leidet, und am Ende die Stimmung nicht mehr hält.

§ 4.

Es ist ebenfalls nöthig, dass das Instrument ein paarmal das Jahr hindurch innerlich vom Staube gereiniget werde.

Siebentes Kapitel.

Vom freien Phantasiren, (Extemporiren) *und Präludiren.*

Hierzu kann eigentliche Anweisung weder gegeben, noch empfangen werden; doch lässt sich manche nützliche Bemerkung und Erfahrung darüber mittheilen.

Zum freien Phantasiren wird vorausgesetzt:

a.) als Naturgabe, die, der eigenen Erfindung, des Scharfsinnes, des feurigen Schwunges und Fluges der Gedanken, und die der eigenen Ausbildung, Umgestaltung, Fortführung und verknüpfung, sowohl des Selbsterfundenen, als auch dessen, was man von andern als Stoff, sich darüber zu verbreiten, aufnimmt;

b.) als Folge gründlicher Bildung, eine so grosse Geübtheit und Sicherheit in den Gesetzen der Harmonie und ihrer mannichfaltigsten Anwendung, dass man, ohne an sie bestimmt zu denken, nicht mehr gegen sie verstösst; und eine so grosse Geübtheit und Sicherheit im Spiel, dass die Hände ohne Zwang, gleichviel in welcher Tonart sich der Spieler befindet, das ausführen, was der Geist denkt, und zwar es ausführen, ohne dass es des klaren Bewustseins über diese mechanischen Verrichtungen bedarf. Was der Augenblick dem Künstler eingiebt, darf, auf dem Instrumente, richtig, sicher und angemessen vorzutragen, dem Künstler nicht schwerer werden und seinen Geist nicht mehr in Anspruch nehmen, als es dem wissenschaftlich gebildeten Manne wird und seinen Geist in Anspruch nimmt, richtig, bestimmt und angemessen zu sprechen oder zu schreiben; sonst läuft er Gefahr, entweder zu stocken und sich zu verwirren, oder zu Gemeinplätzen und zu Eingelerntem seine Zuflucht nehmen zu müssen.

Um dieses mehr zu verdeutlichen, glaube ich nicht besser thun zu können, als wenn ich hier den Weg vorzeichne, auf welchem ich mir selbst das freie Phantasiren angeeinet habe.

Nachdem ich das Klavierspiel, die Harmonie mit allen ihren Wendungen, die Art richtig und gut zu moduliren, die enharmonischen Tonverwechslungen, den Contrapunkt etc. bereits so in meiner Gewalt hatte, dass ich sie praktisch auszuüben im Stande war, und mein Talent selbsteigener Erfindung, (meine Fähigkeit, musikalische Ideen aus mir selbst zu erzeugen,) als das erste, bei allem nur einigermassen bedeutendem freien Phantasiren vorauszusetzende Erfordernis, durch das fleissige Spielen der vorzüglichsten ältern und neuern Komposizionen erweitert, genährt, bereichert, meinen Geschmack gereinigt, erhöhet und befestigt hatte, mir dadurch auch die Art, musikalische Ideen zu ordnen, zu verbinden, sie fort- und auszuführen, anschaulicher und geläufiger geworden war: so benutzte ich, während des Tages beschäftigt mit Unterrichtgeben und Komponiren gewöhnlich des Abends, wo ich mich frei, heiter und aufgelegt fühlte, die Stunde der Dämmerung, um mich am Klavier phantasirend, bald im galanten, bald im gebundenen und fugirten Styl, meinen Eingebungen (meinen Ideen, Kentnissen und Gefühlen) zu überlassen. Ich richtete dabei meine Aufmerksamkeit vorzüglich auf gute Verbindung und Fortführung der Ideen, auf strengen Rhythmus, auch bei aller Takt-Mannichfaltigkeit des Ausdrucks und Charakters, auf abwechselndes Kolorit durch Mannichfaltigkeit der Vortragsarten, reicheres oder sparsameres Figuriren, Moduliren, Verzieren u. dgl., und hütete mich besonders auch, dass, wenn mir das Fort- und Ausspinnen einer Idee gelang, ich mich nicht zu sehr in die Länge und Breite verlohr— wozu man in solchem Falle,

damit aber entweder in althergebrachte Formen oder in Künsteleien leicht geräth, und so, bald steif und monoton, bald kleinlich und unverständlich wird. Dieses mein Phantasiren versuchte ich nun entweder blos auf meine eigenen Melodien, wie sie mir im Augenblick zukamen, zu gründen, oder auch irgend ein bekanntes Thema mit hinein zu verweben. Letzteres wollte ich jedoch weniger variiren, als es ganz frei aus dem Stegreif in mancherlei Gestalten, Formen, Wendungen, gebunden oder (nach dem gewöhnlichen Ausdruck) galant bearbeiten und durchführen.

Nachdem sich somit allmählig die Fähigkeiten, der Geschmack und die Beurtheilung mehr ausgebildet und festergestellt hatten, ich mir damit nach einigen Jahren ruhigen Studiums auf meinem Zimmer eine vollkommene Gewandtheit und eine Art von Zuversicht in der Sache erworben hatte, und der Mechanismus meiner Finger das, vom Geiste in demselben Augenblick Eingegebene, sicher und ohne Schwierigkeit auszuführen vermochte: so versuchte ich, — aber längere Zeit hindurch nur immer vor wenigen Personen, theils Kennern, theils Nichtkennern zu phantasiren, und dabei im Stillen zu beobachten, welche Wirkung das Vorgetragene auf beide Theile meines kleinen, gemischten Publikums machte — wobei ich weit weniger ihren Worten nach Beendigung, als ihren Mienen und andern Regungen während des Fortgangs meines Spiels, vertrauete. Obschon mir nun an der Zufriedenheit der Kenner bei weitem am meisten gelegen sein musste: so war mir doch auch an der, der Nichtkenner, gelegen; denn es giebt ja in der ganzen Welt kein eigentliches Publikum blos von Kennern, und vor dem Publico zu phantasiren, wollte ich ja lernen; auch müssten das sehr pedantische, eigensinnige Kenner sein, die nicht zwischendurch auch Etwas gern vernähmen, was mehr die gemischte Liebhaberwelt anzieht, oder sehr talentlose, ungelenke Künstler, die nicht auch dies so zu gestalten und auszuführen vermöchten, dass es, neben Andern, auch dem Kenner gefallen könnte. Öffentlich phantasirend hervorzutreten, wagte ich aber durchaus nicht eher, bis ich nach vielfältigen Erfahrungen in jenen engern Kreisen, gewiss sein konnte, beiden verschiedenartigen Theilen, woraus sie zusammengesetzt waren, und woraus jedes grosse Publicum zusammengesetzt ist — so weit das überhaupt mir möglich ist, zu genügen. Jetzt nun gestehe ich, dass ich — und schon seit beträchtlicher Reihe von Jahren — auch nicht einen Augenblick verlegen bin, vor jedem Publico, und bestünde es aus zwei- bis dreitausend Zuhörern, zu phantasiren, möge man nun vorziehen, dass ich dabei mich meinen eigenen Eingebungen und Gefühlen allein überlasse, oder mir vorgelegte Themata denselben zu Grunde lege. Ich fühle mich sogar frischer, freier, unbefangener und fröhlicher sobald ich mich zu solchem Phantasiren, als wenn ich mich hinsetze, eine niedergeschriebene Composition, an welche ich mich ja doch mehr oder weniger knechtisch binden muss, vorzutragen. Dies Letzte führe ich unbefangen hier an, keineswegs um mich vor meinen und der Leser Augen herauszustreichen, sondern um Andere aus meinen vielfältigen Erfahrungen an mir selbst zur Überzeugung von der Wahrheit zu ermuntern oder darin zu bestärken: dass — die dazu geeigneten Anlagen vorausgesetzt — Z e i t, G e d u l d und F l e i s s an's Ziel geleiten.

Mit Vorstehendem, was seinem wesentlichen Inhalte nach in der ersten Ausgabe dieses Werks zu lesen war, glaubte ich dem zu höherer Vollkommenheit sich ausbildenden Künstler das Nöthige und durch schriftliche Worte darstellbare über das freie Phantasiren gesagt zu haben; auch mich

eben hier, wo von einem Gegenstande gesprochen wird, der den Gipfel oder Schlussstein der Virtuosität ausmacht, nur an ihn wenden zu müssen. Ich glaube Beides noch. Gleichwohl kamen seitdem an mich mehrere Äusserungen von der Unzulänglichkeit des von mir Beigebrachten, und Anforderungen, ich möchte den Gegenstand nicht blos so im Ganzen zusammengefasst, sondern auch mehr in das Einzelne eingehend, behandelt; oder auch, ich möchte ihn nicht blos nach jenem Höhenpunkte hin, sondern auch innerhalb einer mittlern, gewöhnlichern Region, darzustellen gesucht haben. Diese Äusserungen und Anforderungen kamen nicht von Künstlern, sondern von geschickten, ausgezeichneten Liebhabern, oder von Beurtheilern, die in deren Namen sprachen; von denen ich die Einen, wie die Andern, gar sehr zu achten habe. Darum bemühe ich mich hier, auch diesen, so gut ichs vermag, zu dienen und setze für sie jetzt Folgendes hinzu, indem ich dahingestellt sein lasse, ob auch hin und wieder ein Künstler von Einigem für sich Gebrauch zu machen nöthig und nützlich finde, oder nicht.

Ich nehme Liebhaber an, die, nach gutem Unterricht in allem theoretisch- und praktisch-Elementarischen, sich im Spiele, was Fertigkeit, Sicherheit, Geschmack und Ausdruck betrifft, beträchtlich geübt und ausgebildet haben. (Wollten Andere frei phantasiren, so wäre es dasselbe, als wollten sie malerische Compositionen liefern, ohne zeichnen zu können, oder als wollten sie dichten und ihre Dichtungen mittheilen, ohne die Sprache inne zu haben.) Aber es will jenen Liebhabern, wie ich mir sie denke, nicht gelingen, die ihnen zuweilen zukommenden eigenen Ideen geordnet und zweckmässig auf dem Instrumente sofort auszuführen. Dies wünschen sie aber ernstlich; doch nicht, um damit öffentlich hervorzutreten, sondern nur sich selbst und etwa einige Freunde in dieser Weise mit Geist und Seele zu unterhalten: sich selbst und ihnen genug zu thun.

Was oben für Künstler unter *a*, und *b*, vorausgesetzt ist: das bleibt – die Natur der Sache verlangt es – auch bei ihnen vorauszusetzen; nämlich den Gegenständen, nur nicht dem Grade nach. „Nicht dem Grade nach"; denn man macht an sie, die Liebhaber, zwar dieselben Anforderungen in den Hauptsachen, aber man macht sie nicht in Nebensachen, und auch nicht, was jene betrifft, in gleichem Maase – sowohl in Hinsicht auf das Geistige, als auf das Mechanische. So ist, nach Recht und Billigkeit, bei ihnen kein Aufheben davon zu machen, wenn im Laufe des Spiels z. B. die Gedanken zuweilen nicht sogleich zufliessen wollen und sie sich, um nicht zu stocken, ein Weilchen in allgemeine Phrasen, Läufe, Arpeggiaturen u. dgl. flüchten; oder wenn eine Hauptmelodie, ein Thema, ihnen zuweilen eher entschlüpft, als sie aus ihm gebildet haben, was sich aus ihm ohne Zwang bilden lässt und sie wohl auch zu anderer Zeit daraus gebildet hätten; wenn sie mithin, gleichfalls um nicht zu stocken, nach einem andern Auswege greifen, und wäre dieser Ausweg im Nothfall und für den Augenblick nur ein sogenannter Gemeinplatz; oder wenn ihnen im Mechanischen der Ausführung, im Spiele selbst, mitunter Etwas nicht vollkommen gelingt – u. dgl. m. Wie nun aber Andere in solchen Hinsichten an die Liebhaber nur mässige Anforderungen machen:

so sollen auch sie selbst in solchen Fällen weder ungeduldig werden, noch verzagen und ablassen, auch wenn sie ganz bestimmt einsehen und fühlen, sie vermögen nicht zu erfüllen, was sie mit Andern – wie es auch ganz recht ist – vom Künstler allerdings verlangen. Nur dass sie sich dessen bewusst bleiben und nicht in Selbstgenügsamkeit und Selbstschmeichelei verfallen, weil sie sonst nicht weiter kämen – was aber durch öftere, ausdauernde Übung gewiss geschieht: und wer in allen solchen Dingen nicht weiter kömmt, der kömmt zurück.

Bei solcher treuen Übung und allmählichen Fortbildung glaube ich nun verschiedene Erfahrungen dem Liebhaber empfehlen zu dürfen, die ihm zum Vortheil dienen können.

1. Ein Hauptübel, das dem freien Phantasiren (soll es nämlich von einiger Bedeutung sein) bei nicht wenigen Liebhabern Hindernisse legt und fast allen es erschwert; ein Übel, das auch nur nach und nach, meistens ziemlich spät, ganz weggeräumt werden kann – ist das vorhin erwähnte, zu schnelle Verfliegen der Hauptideen, der eben erst hervorgetretenen Melodieen, die, gehörig behandelt, vielleicht einen schönen und ausgiebigen Stoff zu mannichfaltiger und anziehender Fortführung abgegeben hätten. Die nöthigen Talente und Fertigkeiten hier, wie in diesem Kapitel überall, vorausgesetzt – hat dies Übel seinen Ursprung meistens darin, dass der Liebhaber, hat er keine Noten vor sich, selten genugsame Fassung und Ruhe behält, um seine aufgeregten Kräfte auf Einen Punkt beharrlich zu fixiren und für ihn zu verwenden; und zweitens, weil er von Gewandtheit und Geläufigkeit in harmonischer Fort- und Ausführung noch nicht genug besitzt, und besitzen kann, um schnell, und ohne gestört oder aufgehalten zu werden, zu bemerken, was in solcher Hinsicht sich mit einer solchen musikalischen Idee, mit solch einer Melodie, anfangen lässt – wo dann freilich, in beiden Fällen, die Einbildungskraft abspringt, und das Gedächtnis zerstreuet wird. Der Grund des Übels giebt die Mittel an die Hand, ihm mit Erfolg zu begegnen. Ich rathe daher, was das Erste betrifft: bei einsamen Studien und Übungen bedenke und wähle man vorher, ehe man zu spielen beginnt, die Hauptmelodieen, die man seinem Vortrage zu Grunde legen will, wiederhole sie sich ganz bestimmt in der Erinnerung, dann auf dem Instrumente, und schon hier vorläufig mit da und dort veränderter Harmonie. Bei dieser Beschäftigung wird sich nun auch Mancherlei melden, was sich aus so einer Melodie, theils wie sie im Ganzen ist, theils aus einzelnen Stücken und Einschnitten derselben, durch weitere Fortsetzung, durch Verlegung in andere Stimmen, durch kleine Ausspielungen oder eigentliche Imitationen etc. werde bilden lassen; und auch dies suche man vorläufig sich zu merken – nicht ängstlich, als wolle man es auswendig lernen, doch aufmerksam, um es sich einigermassen einzudrücken. Hat man so die Grundlage in der Erinnerung befestigt und durch solche fragmentarische Vorversuche sich mancherlei Stoff zur Ausführung gesammelt: dann erst beginne man fortlaufend seinen Vortrag; dann wird man nicht leicht in jenen Fehler verfallen oder doch ihn schnell besiegen; denn es wird, bald dies, bald das, was man sich für die Fortführung ersonnen, so ziemlich wieder erwachen, ja, in glücklicher Stunde nicht nur dies, sondern es wird wohl auch noch Manches, was man nicht vorher ersonnen, in dem, durch das Spiel selbst gehobenern und belebteren Geiste hinzutreten, und

jenes sich weiter ausbreiten, auch sich zusammenhängender und überhaupt besser gestalten. Wenn aber auch dies Letztere, bevor man im freien Phantasiren schon beträchtliche Geübtheit erlangt hat, nicht immer, ja nicht oft gelingen will: so hat man doch den Vortheil, dass man sich damit jenes Übels der Zerstreutheit, des Abspringens u. dgl. nach und nach entwöhnt, und dann wird auch immer öfter und immer besser gelingen, was Anfangs nur selten oder spärlich gelang. — Bei dem vorhin angeführten Zweiten rathe ich: Man mache, bis man schon bedeutende Gewandtheit und Geläufigkeit in harmonischer Fort- und Ausführung erlangt hat, die gewöhnlichern Formen, Gänge und Wendungen des gebundenen Styls zu einem Hauptgegenstande seiner Privatübung, theils durch fleissiges Spiel von Fugen und andern contrapunktisch ausgearbeiteten Stücken, theils durch eigene, wenn auch erst kleine, und, will sichs nicht anders finden, selbst blos in den gewöhnlichen Kreisen und Formen sich bewegende Versuche. Dabei besorge man ja nicht, man werde sich so an den blos berechneten, trockenen, langweiligen und seelenlosen Fugenschlendrian gewöhnen: besitzt man wirklich Geist, so wird sich dieser, durch solche Übungen nur noch mehr im Engern, im Gedrängtern und Beharrlichern zusammengehalten, zuverlässig nicht niederdrücken oder gar ersticken lassen; er wird nur desto mehr sich hindurchdrängen, einer strengern Ordnung sich bequemen lernen, eine edlere Richtung zu fassen und zu behaupten sich angewöhnen, und dann auch in andern, selbst ganz freien Formen und Bewegungen, nicht nur ungehinderter, sondern zugleich überhaupt geordneter und nach edlerer Richtung sich aussprechen. Nicht blos die immer neuen, eigenthümlichen und schönen Ideen, noch die geniale, oft überraschende Aufstellung und Gruppirung derselben, noch auch die höchstmannichfaltige, stets vollendete Art des Ausdrucks im Spiele selbst, sondern — allerdings zugleich mit jenem Allem — ganz wesentlich und in sonderheit eben jener Vorzug, den ich zuletzt erwähnt habe, und der den Meister in erstaunlicher Vollkommenheit, Zwanglosigkeit und Mannichfaltigkeit stets zu Gebote stand, gab z. B. Mozarts freien Phantasieen ihren Reichthum, ihre Fülle und Würde, ihren festen Zusammenhang und ihren wahrhaft unbeschreiblichen Reiz, nicht nur für Künstler und Kenner, sondern auch für jedes nur empfängliche und überhaupt gebildete Publicum.

2. Es sind zwei Fälle, wo der Liebhaber (und der Künstler auch) einsam oder vor Andern auf seinem Instrumente phantasirt: entweder, er will ohne besondere Absicht sich blos seinen Gedanken und Empfindungen in seiner Kunst überlassen, oder er will auf irgend ein bedeutendes Musikstück, das er vorzutragen gewählt, vorbereiten — will sich und die Zuhörer im voraus dafür erwecken, dafür stimmen, für Styl und Charakter desselben empfänglicher machen, damit es um so mehr seine beabsichtigte Wirkung thue. Dies Zweite nennt man bekanntlich präludiren. Was bisher gesagt worden ist, ist für beide Fälle gesagt, und über den ersten habe ich nur noch eine Warnung hinzuzusetzen, gegen welche leicht und oft gefehlt wird, obgleich sie sich — auch aus dem Vorstehenden — von selbst ergeben sollte.

Der Phantasirende, wenn er vor Andern spielt, hüte sich, ihnen allzuvieles zuzumuthen, indem er entweder überhaupt zu lang und zu breit wird, oder, indem er besonders zu

lange in einer und derselben Form und Stimmung, oder auch nur in solchen, die einander nahe verwandt sind, verweilt; vielmehr sind wohlgewählte und mit Maas angebrachte Contraste stets ermunternd und von guter Wirkung. (Es ist gemeint, dass, nachdem der Phantasirende z.B. eine Weile in ernster – sei es nun feierlicher oder feuriger Stimmung und Bewegung, oder auch in gebundener Ausführungsart, gespielt hat, er nun unvermerkt in eine sanfte, freundliche Melodie übergleite und diese eine Weile ganz einfach behandle; oder umgekehrt, dass er eine solche Melodie, hat er sie einfach vorgetragen, dann ein wenig belebter fortführe, nun aber sie von ganz anderer Seite fasse, sei das nun als Thema zu kräftiger, contrapunktischer Ausarbeitung, oder als Leitfaden und gleichsam als immer wiederkehrender Refrain zu freiem, fröhlichem, humoristischem Spiel – u. dgl. m.) Damit nun aber der Phantasirende, wenn ihn Andere hören, fähig und geschickt sei, das hier Verwarndte zu vermeiden und das Empfohlene zu leisten: so nehme er, auch wenn er für sich allein spielt, auf Beides wenigstens einigen Bedacht.

Was aber den zweiten Fall betrifft – das Präludiren – so scheint mir besonders Folgendes zu erinnern.

Dass, wer auf ein bestimmtes Musikstück gehörig vorbereiten will, dies schon genau kennen und eben jetzt – auch nach seinem Styl und Ausdruck – vollkommen in der Erinnerung haben muss: das braucht kaum erwähnt zu werden. Die Vorbereitung seiner selbst oder seiner Zuhörer auf solch ein Musikstück wird nun aber am füglichsten, zweckmässigsten und wirksamsten auf zweierlei Weise stattfinden: entweder durch Überleiten oder durch den Contrast. Beide Verfahrungsarten sind auf die Natur der Sache und der menschlichen Empfindungsweise gegründet. Die grossen Meister der Vorzeit, Sebastian und Karl Philipp Emanuel Bach, Händel, Scarlatti, später auch Mozart, gaben dem ersten Verfahren, als dem natürlichern, unbedingt den Vorzug: jetzt wählt man weit öfter das zweite, als das überraschendere und schärfere. (Das that meistens auch Beethoven, und aus demselben Grunde.) Ausser in besondern Fällen, wird der Liebhaber wohl thun, sich öfter an jene anzuschliessen; die Gründe dieses meines Raths liegen vorzüglich in ihm selbst: ich übergehe sie nur darum, weil sie sich ohne Weitläufigkeit nicht darstellen liessen. – Eine eigentliche Vorschrift über den Gang der Ideen und über die Art ihrer Ausbildung lässt sich für beide Verfahrungsarten nicht geben: auch das Präludiren soll ja freie Eingebung und Ergiessung sein, wäre dann aber nicht mehr frei. Doch, um die Sache selbst deutlicher, anschaulicher zu machen, und allenfalls denjenigen, welche noch gar nicht in ihr geübt sind, einige Handleitung zu geben, bis sie solcher nicht mehr bedürfen, mögen zu jeder der beiden Verfahrungsarten hier einige Grundlinien gezogen werden.

Wir nehmen als Beispiel an: es ist ein grosses, ernstes und feuriges Bravurstück, gründlich ausgearbeitet, was der Spieler vortragen und worauf er präludirend vorbereiten will. Überall ist vorauszusetzen, dass er selbst und dass die Zuhörer, wenn er deren hat, ehe das Spiel beginnt zwar gesammelt und aufmerksam, aber ruhig sind, und erst stärker belebt und höher gehoben werden wollen: darum wird bei beiden Verfahrungsarten – dem Überleiten und dem Contrast – rathsam sein, dass der Spieler ruhig und einfach beginne, etwa mit gebrochenen Accorden, langsamen Arpeggiaturen u. dgl., auf der Tonika des hernach vorzutragenden Stücks, und darin, ohne oft wechselnde oder fremd ausgreifende Modulationen, auch in gleichmässiger Figur und Bewegung, ein Weilchen beharre; dann erst, und nur nach und nach, sich und sein Spiel durch mehr Fülle und Fremdartigeres in der Harmonie, so wie durch reichere und ungewöhnlichere Figurirung und beschleinigtere Bewegung, steigere. Jetzt trennen sich die Wege beider Verfahrungsarten. Will der Spieler

a, ü b e r l e i t e n, so nähert er sich allmählich dem Charakter (dem herrschenden Ausdruck) des gewählten Bravurstücks, flicht vielleicht Anspielungen auf das demselben zu Grunde liegende Hauptthema ein, nähert sich demselben immer mehr, bis er es bestimmt und hervorgehoben zu vernehmen giebt, wie es im Stücke selbst vorkömmt, verweilet nun bei diesem, indem er es auf seine eigene Weise – durchaus nicht auf die, wie es vom Componisten selbst geschehen ist – fort- und auszuführen versucht, (z. B. in gebundenem Styl, wenn der Componist es im freien, oder im freien, wenn dieser es in gebundenem behandelt hat) lässt dann alles dies Bestimmte nach und nach wieder in Allgemeineres sich auflösen, (z. B. ohngefähr wie zu Anfang seines Präludiums, oder in leichten und freien, doch dem Ausdrucke nach sehr gemässigten Figuren,) und dies endlich auf einer Fermate, der Dominante des Stücks, leise verklingen; worauf er nun dies Stück selbst kräftig und feurig beginnet. – Wählt der Spieler

b., den C o n t r a s t, so wird er wohlthun, von da an, wo sich beide Wege trennen, sein Spiel in alle dem, worin er es bis dahin belebt und gehoben, noch mehr und bis zum starken Affect zu steigern, und zwar so hoch er's vermag, auch darin so lange beharrend, als er's vermag; dann nach starker Fermate abzubrechen, und nun aus dem hernach vorzutragenden Bravurstück – nicht das kräftige Hauptthema, sondern eine sanfte, gefällige, einschmeichelnde Melodie, die vom Componisten jenem etwa entgegengesetzt und als Zwischensatz behandelt ist, so wie sie vorgeschrieben worden, zu hören zu geben, bei dieser zu verweilen, sie immer sanfter, gefälliger, einschmeichelnder – auch immer einfacher in der Harmonie, wenn sie nicht schon vom Componisten möglichst einfach dargestellt ist – fortzuführen, und also sie, und mit ihr sein Präludium, allmählich gleichsam absterben zu lassen; worauf er dann das Stück selbst kräftig und feurig eintreten lässt.

Ich wiederhole: dies Beides ist keine Vorschrift; Beides enthält nur Vorschläge und Grund= linien eines zweckmässigen und wirksamen Verfahrens, um die Sache im Allgemeinen deutlich und anschaulich zu machen, und dem Ungeübten einige Handleitung zu bieten. Später wird er an sich selbst erfahren — stets die nöthigen Naturanlagen, so wie die erforderlichen, erworbe= nen Fähigkeiten und Fertigkeiten vorausgesetzt — dass sich nicht nur die Entwickelung jenes Angedeuteten, sondern auch die Folge seiner Bestandtheile, wie beim ganz freien Phantasi= ren, so beim Präludiren, vielfältig verändern lassen. Der Geist ist unendlich und unerschöpf= lich: die Kunst ist beides gleichfalls. — Vor demselben aber, wovor schon bei der ganz freien Phantasie gewarnet werden musste, muss beim Präludiren doppelt gewarnet werden, weil hier die Aufmerksamkeit und Kraft des Zuhörers nicht im voraus gleichsam aufgebraucht darf, son= dern hauptsächlich dem gewählten Stücke verspart werden muss.

3. Ich schliesse mit einer Empfehlung des freien Phantasirens überhaupt und in jeder acht= baren Form an Alle, denen es nicht blos um Unterhaltung und um Geschicklichkeit im Prakti= schen, sondern auch, ja vornehmlich, um den Geist und Sinn in ihrer Kunst zu thun ist: diese Empfehlung aber ist nie so dringend gewesen, als jetzt, weil es deren, die nur jene, nicht diese beabsichtigen, nie so Viele als jetzt gegeben hat. Selbst wenn man mit Geist immerwährend nur Noten spielt, wird derselbe viel weniger genährt, erweitert und ausgebildet, als durch öf= teres, wenn auch nur mässig gelingendes, doch mit vollem Bewustsein, Aufbietung aller Kräf= te, nach gewisser Richtung und Ordnung geübtes freies Phantasiren. Und welch ein ganz beson= deres Mittel der innern Belebung und Stärkung, der Erhebung in gedrückter, der Beruhigung in aufgereizter Gemüthslage, und mithin auch welch ein ganz besonderes Mittel zu einem würdigen, wahrhaft wohlthuenden, erquickenden Genusse, solch ein freies Phantasiren darbiete — schon da= durch, dass es sich näher, als alles Vorgeschriebene, an des Spielers eigenste Individualität und an sein innerstes Wesen anschliesst, wie dies eben in dieser Stunde beschaffen und ge= stimmt, wie eben jetzt sich auszusprechen ihm Bedürfniss des Geistes und Herzens ist: da= von wünsche ich allen meinen Lesern, indem ich von ihnen scheide, vielfältige Erfahrungen an sich selbst, und glaube ihnen in ihrer Kunst nichts Schöneres und Werthvolleres wünschen zu können.